Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 181

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

ACTAS DO VIII CONGRESSO

DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005

Reunidas e editadas por

Carmen Villarino Pardo

Elias J. Torres Feijó

José Luís Rodríguez

VOLUME 1

Universidade de Santiago de Compostela

2008

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. Congresso (8º. 2005. Santiago de Compostela)

Da Galiza a Timor. A lusofonia em foco : Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas : Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005 / reunidas e editadas por Carmen Villarino Pardo, Elias J. Torres Feijó, José Luís Rodríguez ; coordenaçom da ediçom Gonçalo Cordeiro Rua. — Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008. — 2 v. (916, 1006 p.) : il. b. e n. ; 17 x 24 cm. + 1 CD-ROM — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 181). — Índices. - D.L.C 2376–2008. — ISBN 978-84-9887-015-2 (o.c). – ISBN 978-84-9887-016-9 (v.1). – ISBN 978-84-9887-017-6 (v.2)

1.Portugués (Lingua)-Congresos. 2.Literatura portuguesa-Historia e crítica. I.Villarino Pardo, Carmen, ed. lit. II.Torres Feijó, Elias J., ed. lit. III.Rodríguez, José Luís, ed. lit. IV.Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. V.Título VI.Serie

806.90:061.3

Esta ediçom foi apoiada por
Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira: Dtor. José Luís Rodríguez
Fundação Calouste Gulbenkian: Pte. Emílio Rui Vilar
Instituto Camões: Pte. Simoneta Luz Afonso

©Universidade de Santiago de Compostela, 2008

Coordenador técnico das actas
Gonçalo Cordeiro Rua

Grafismo
Carlos Quiroga

Fotografías
Mônica Sant'Anna, Felisa R. Prado, Carlos Quiroga

Edita
Servizo de Publicacións
e Intercambio Cientifico
www.usc.es/spubl

Imprime
Imprenta Universitaria

Dep. Legal: C 2376-2008
ISBN 978-84-9887-015-2 (obra completa)
ISBN 978-84-9887-016-9 (volume 1)

Comissom Organizadora

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
Regina Zilberman (PUCRS), Presidente da AIL
Onésimo T. de Almeida (Univ. de Brown), 1º Vice-Pte. da AIL
Carlos Reis (Univ. de Coimbra), 2º Vice-Pte. da AIL
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra), Secretária da AIL

Comissom de Honra

Manuel Fraga Iribarne (Presidente da Junta da Galiza)
Senén Barro Ameneiro (Reitor da Univ. de Santiago de Compostela)
Álvaro Manuel T. O'Da Silva (Embaixador de Moçambique em Espanha)
Armando da Cruz Neto (Embaixador de Angola em Espanha)
José Filipe Moraes Cabral (Embaixador de Portugal em Espanha)
José Viegas Filho (Embaixador do Brasil em Espanha)
Onésimo Silveira (Embaixador de Cabo Verde em Portugal)
Pascoela Barreto (Embaixadora de Timor-Leste em Portugal)
Simoneta Luz Afonso (Presidenta do Instituto Camões)
Emílio Rui Vilar (Presidente da Fundação Calouste-Gulbenkian)

Comissom Científica

Aurora Marco López (Univ. de Santiago de Compostela)
Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Edelmiro López Iglesias (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
José António Souto Cabo (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Forneiro Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)
Lourenzo Fernández Prieto (Univ. de Santiago de Compostela)
Luís Caramés Viéitez (Univ. de Santiago de Compostela)
Maria Isabel Morán Cabanas (Univ. de Santiago de Compostela)
Manuel Ferreiro Fernández (Univ. da Corunha)
Marcial Gondar Portasany (Univ. de Santiago de Compostela)
Pilar Cagiao Vila (Univ. de Santiago de Compostela)
Ramón Mariño Paz (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Henrique Costas Fernández (Univ. de Vigo)
Xosé Luís Barreiro Rivas (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Santos Solla (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Soengas Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)

Diretoria AIL 2002-2005

Presidente

Regina Zilberman (PUCRS-Brasil)

1º Vice-Presidente

Onésimo T. de Almeida (Universidade Brown-EUA)

2º Vice-Presidente

Carlos Reis (Universidade de Coimbra)

Secretária-Geral

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Vogais

Amet Kébe (Univ. Dacar, Senegal)

Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)

Maria Elsa Rodrigues dos Santos (Univ. Lusófona)

Henri Thorau (Univ. Trier)

Hillary Owen (Univ. Cambridge)

Laura Cavalcante Padilha (Univ. Federal Fluminense)

Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra)

Solange Parvaux (ADEPBA, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)

Conselho Fiscal

Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)

Benjamin Abdala Júnior (Univ. São Paulo)

Christopher Lund (BYU, Provo, Utah, EUA)

Secretaria Técnica e Executiva:

Gonçalo Cordeiro Rua

Apoio Secretaria Técnica:

Bruno Vence Ruival

Assistência Técnica no VIII Congresso da AIL

Afonso Villar Agra
Antia Cortiças Leira
Carlos González Figueiras
Carlos Pazos Justo
Cristina Loureiro
Cristina Martínez Tejero
Eva Rodríguez González
Ía Mayer Mayer
Laura Blanco de la Barrera
Loaira Martínez
Lucia Montenegro Pico
Marcos Garcia González
Maria Felisa Rodríguez Prado
Maria Xesus Rodríguez
Noemi Pinheira
Roberto López-Iglésias Samartim
Raquel Bello Vázquez
Sandra Freire Nimo
Sandra Romaris Hortas
Serxio Otero González
Teresa Carro Sobral
Vítor Suárez Díaz

O Comité Organizador foi assistido na correcçom das provas escritas polas doutoras Maria Isabel Morán Cabanas e Raquel Bello Vázquez, e polos/as licenciados/as: Antia Cortiças Leira, Carlos González Figueiras, Ía Mayer Mayer, Lucia Montenegro Pico, Marcos Garcia González, Maria Isabel Morán Cabanas, Paula Fernández Seoane, Raquel Bello Vázquez e Roberto López-Iglésias Samartim, a quem manifestam o seu penhorado reconhecimento.

Nota: Apesar de algumhas pessoas nom se ajustarem às normas de ediçom indicadas, o Comité Organizador destas *Actas* decidiu publicar igualmente os seus trabalhos. Pedimos desculpas por eventuais incoerências que, derivadas desta situaçom, se podam observar.

APRESENTAÇÃO

Em 2002, por ocasião do VII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas, o entusiasmo com que os proponentes lançaram a candidatura da Universidade de Santiago de Compostela, na Galiza, Espanha, para sediar o VIII Congresso, a se realizar em 2005, era o primeiro sinal de que o evento seria um sucesso. Com tal horizonte, começaram, no mesmo ano as reuniões preparatórias, de que fizemos parte, sempre que tivemos oportunidade de nos deslocar à cidade de Santiago de Compostela.

Assim, entre julho de 2002 e julho de 2005, testemunhámos a dedicação e a competência com que o grupo pilotado por José Luís Rodríguez, Elias Torres Feijó e Carmen Villarino planejavam o VIII Congresso. Desde a definição das residências universitárias onde se hospedariam os participantes, até a lista dos temas e a organização das sessões de comunicações, passando pela escolha do local da abertura do Congresso no magnífico Paraninfo, pela programação das atividades culturais paralelas, pela seleção dos escritores convidados, pela promoção das homenagens - eis aí parte da lista de questões com que se preocupou a comissão executiva, de que resultou um acontecimento memorável.

Foi durante esse período que a Associação Internacional de Lusitanistas completou 21 anos, demarcando sua maturidade enquanto instituição e enquanto entidade propulsora dos estudos associados à Lusofonia nos diferentes continentes onde se pratica e estuda a língua portuguesa ou criam-se objetos culturais vinculados àquele idioma. Dessa maturidade fala o volume das Atas do VIII Congresso, que reúne a contribuição dos participantes naquele evento. Mapeando a pesquisa nos campos da Literatura, da Língua, da Lingüística e dos Estudos Culturais, essas Atas configuram o estado da arte no campo de conhecimento que a Associação Internacional de Lusitanistas representa e pelo qual se responsabiliza.

Como se disse antes, esse trabalho não teria se concretizado sem o entusiasmo e a eficiência da equipe liderada por José Luís Rodríguez, Elias Torres Feijó e Carmen Villarino, liderança que se fez de modo coletivo e cooperativo, com resultados de qualidade insuperável. Na qualidade de Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, procuramos estabelecer uma parceria de que adveio uma grande amizade, que só aumentou nossa admiração pelos organizadores. Por isso, queremos registrar nossa gratidão, ao lado do agradecimento institucional da Associação que presidimos.

O VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas constituiu, seja do ponto de vista institucional, seja do ponto de vista acadêmico e científico, um marco inegável da história dessa sociedade. Essas Atas são o testemunho inegável de tal processo, em que o leitor encontrará seu lugar enquanto membro desse universo.

REGINA ZILBERMAN

Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas
Santiago de Compostela • Galiza • 18/23 de Julho • 2005

1/2

Foi critério decidido conjuntamente polo Comité Organizador e o Comité Científico permitir a apresentaçom de todos os relatórios que os proponentes enviárom para o VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, celebrado em Julho de 2005 em Santiago de Compostela, desde que se ajustassem às normas previamente marcadas. Deste modo, fôrom incorporadas ao Programa e apresentadas perto de 400 comunicaçons.

O Comité Científico, de acordo com os prazos fixados, começou o seu labor de revisom dos trabalhos nos inícios de 2006, com vista a submeter cada um dos 200 textos da sua responsabilidade à consideraçom de dous especialistas, seleccionados segundo as correspondentes áreas temáticas. Estabeleceu um mínimo de exigência científica para acordar a sua publicaçom que inseriu nas secçons correspondentes do Congresso. Aqueles trabalhos de carácter mais geral, opinativo ou ensaístico, ou de temática isolada, passárom a integrar a secçom de «Miscelânea».

Decidiu, igualmente, que aqueles trabalhos que precisassem de maior esclarecimento ou definiçom, tanto formal como investigador, fossem remetidos aos seus autores e às suas autoras para lhes dar a oportunidade de rectificaçom. Este processo, que se dilatou por parte do ano 2006 e todo o ano 2007, concluiu nos inícios de 2008, momento em que o Comité Científico entregou ao Comité Organizador os textos aprovados e o seu enquadramento, previamente revendo os novos envios segundo o procedimento antes indicado para a primeira revisom.

O Comité Científico foi guiado na sua actuaçom polo princípio de permitir para a publicaçom umha alargada margem de propostas, sempre que o mínimo de qualidade científica fosse respeitado, como corresponde a umha instituiçom do carácter da AIL.

O seu objectivo foi, pois, e sempre com o risco de equivocar-se, o de servir da melhor maneira possível aos objectivos da AIL. O resultado está à vista. A outros corresponde julgar.

O Comité Científico do VIII Congresso Internacional da AIL

TEATRO
PRINCIPAL
CONGRESSO XII
18/23 julho 2005

O Comité Organizador do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas quer manifestar a sua satisfaçom por estes volumes, produto do trabalho científico de tantas investigadoras e investigadores, verem a luz, mesmo antes do prometido Verao de 2008, período em que terá lugar o IX Congresso da nossa instituiçom.

Agradecemos, pois, mui sinceramente, a todos e todas o seu contributo que elevou a acto de importante categoria universitária e científica o nosso VIII Congresso, como no seu dia os meios de comunicaçom e as autoridades académicas e políticas salientárom.

Este trabalho nom seria possível sem o apoio extraordinário de tantas entidades públicas e privadas, da secretaria executiva e das pessoas voluntárias que atendêrom da melhor maneira os convidados e congressistas naqueles dias de Julho de 2005, como tampouco sem a colaboraçom paciente e atenta dos centos de pessoas que dérom corpo e voz ao evento e da Directoria e demais responsáveis da AIL. Queremos concentrar todo esse agradecimento na pessoa da Presidenta, Regina Zilberman, em quem reconhecemos a permanente dedicaçom e a laboriosidade, o seu apoio e estímulo, assim como o seu trabalho constante para fazer da nossa Associaçom o que ela hoje é.

Desejamos o melhor aos nossos colegas organizadores do Nono Congresso, sempre a atingir novas metas e a abrir caminhos no objectivo comum que nos anima.

A todos e a todas, mais umha vez, o nosso agradecimento.

O Comité Organizador do VIII Congresso da AIL

TRÁNSITO
DOS
GRAMÁTICOS

I

A CONSTRUÇOM DA LUSOFONIA

ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA ANGOLANA

Agripina Carriço Vieira
Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa
Centro de Formação de Professores de Ourém

Resumo: Tradicionalmente, os estudos pós-coloniais têm estado marcados pelo predomínio do conceito de «nação», verificando-se a mobilização de estratégias retóricas na busca do conhecimento da identidade nacional angolana. No âmbito desta comunicação, pretende-se questionar a presença de referentes espaciais, nomeadamente no valor simbólico que dois espaços adquirem na (re)construção identitária angolana: Makulusu e Kinaxixi, em *O Desejo de Kianda*, de Pepetela e *Nós, os do Makulusu,* de José Luandino Vieira.

Palavras-chave: Pós-colonial, espaço, identidade, história, literatura, Makulusu, Kinaxixi.

Pretendo nesta comunicação analisar a mobilização de uma estratégia retórica específica na busca do conhecimento da identidade nacional angolana: a presença recorrente de referentes espaciais enquanto elementos de re(construção) ou de re(apropriação) identitária, nomeadamente as representações que dois espaços adquirem nessa demanda, o Makulusu e Kinaxixi. Para tal centrarei o meu estudo na leitura de *Nós, Os do Makulusu* de José Luandino Vieira (1975)[1] e *O Desejo de Kianda* de Pepetela (1995)[2].

Tradicionalmente, os estudos pós-coloniais têm estado marcados pelo predomínio do conceito de "nação", à volta do qual se polarizam as discussões em torno da busca do conhecimento da identidade nacional dos povos, no caso de que nos ocupamos, a busca identitária angolana. A questão da identidade é tanto mais premente quanto tiver sido dolorosa e recente a obtenção de uma independência nacional. No caso angolano, importa reter algumas datas: a luta armada de libertação contra a política colonial tem início a 4 de Fevereiro de 1961, surgindo como corolário dos vários movimentos de tomada de consciência de uma identidade nacional, que foram surgindo na sociedade angolana, citarei apenas dois. O primeiro surge no último quartel do século XIX, protagonizado por intelectuais oriundos da "elite africana" ou "filhos da

1. José Luandino Vieira, (1975), *Nós, os do Makulusu*, Edições 70, Lisboa, 1985.

2. Pepetela, (1995), *O Desejo de Kianda*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2004.

terra"[3], que se revoltaram contra o colonialismo, o segundo nas décadas de 50 e 60 do século passado, também protagonizado por intelectuais[4], "a geração de 50", que elevaram bem alto a voz para proclamar sentimentos de desenraizamento, injustiça e anti-colonialismo, este grupo é aliás considerado como um dos grandes impulsionadores da angolanidade nas suas múltiplas vertentes (política, social e cultural)[5]. São apenas duas das várias etapas, cada uma com a sua especificidade, de um caminho que conduziu o país até ao 15 de Novembro de 1975, data da declaração da independência.

Parece hoje consensual que afirmar a sua identidade é antes de mais afirmar uma diferença. É essa perspectiva que está subjacente ao estudo de Ruy Duarte de Carvalho, *Ana A Manda - Os Filhos da Rede,* que a propósito desta questão afirma:

> Para um país africano a afirmação de uma identidade cultural, estrategicamente indispensável ao exercício de poder, passa obrigatoriamente pela afirmação de uma diferença que será, por sua vez, a expressão da convergência de várias diferenças correspondente a outras tantas identidades culturais parcelares[6].

Não menos consensual é o reconhecimento das relações intrínsecas que a História e a literatura entretecem entre si, entendendo-se aqui o termo "História" como não só a designação dos factos ocorridos no passado assim como o relato que os historiados fazem desses acontecimentos. Relações ambíguas e paradoxais, muito por culpa da dificuldade no estabelecimento de fronteiras rigorosas e indubitáveis entre duas concretizações de uma mesma realidade: a apreensão da identidade de um povo.

No caso angolano, a interdependência entre as duas disciplinas, a História e a literatura, assume uma maior amplitude devido a uma especificidade intrínseca à realidade social desse país, que se prende com o facto da formação da literatura angolana ter acompanhado a consciencialização da emergência da

---

3. Esses momentos heróicos de luta nacional constituem a trama da acção do romance de José Eduardo Agualusa, *A Conjura*, Dom Quixote, Lisboa, 1998, que recebeu o Prémio Revelação Sonangol no ano da sua publicação.

4. Protagonizaram essa luta escritores como Agostinho Neto, Viriato Cruz, António Jacinto e Luandino Vieira.

5. José Carlos Venâncio, citando Salvato Trigo, identifica dois momentos distintos no movimento de angolanidade da geração de 50, a que corresponde dois centros difusores da sua mensagem: a 1ª fase tem início em 1950 em Luanda (com discussões muito centradas no fenómeno rácico), a 2ª, com início em 1953, desenvolveu as suas actividades em Lisboa, destacando-se a poesia de Agostinho Neto, in *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana*, (1992), Ulmeiro, Lisboa, 1993, pp. 66-71.

6. Ruy Duarte de Carvalho, *Ana A Manda - Os Filhos da Rede,* Instituto de Investigação Tropical, Lisboa, 1989, p. 22.

nação. A propósito do papel desempenhado pelos escritores da "geração de 50", Inocência Mata refere:

> A função poética da escrita confundia-se com a cultural e a ideológica, ou melhor, a função ideológica dessa literatura esteve directamente ligada às estratégias e mecanismos de libertação porque profundamente empenhada na construção e na elaboração de uma nacionalidade para a afirmar face à ideologia colonial[7].

A consciência do papel da literatura na criação, apreensão e construção dos princípios conceptuais do nacionalismo angolano é uma preocupação particularmente premente nos dois autores em análise, que afirmaram reiteradamente a sua posição sobre este assunto, nomeadamente em entrevistas concedidas a Michel Laban. Luandino considera que:

> o papel de escritor em qualquer sociedade é ser, realmente, a consciência crítica dessa sociedade. (…) Na nossa sociedade [angolana], a função de escritor esteve sempre muito imbricada com a sua situação de cidadão. Hoje [22-4-1988] parece-me que a linha fundamental de desenvolvimento da literatura angolana é a interrogação sobre a questão da nacionalidade[8].

Por seu torno, Pepetela confessa:

> gosto de fazer ficção e, sobre essa ficção, reflectir sobre certos problemas que se põem – fundamentalmente esse da nação. (…) Parece-me que as preocupações de fundo em Muana Puo, são as mesmas de todo o resto que foi escrito depois. Há um tema comum, que é o tema da formação da nação angolana. Isso foi o denominador comum.[9]

São pois estes dois conceitos que presidiram ao estudo que aqui apresento: por um lado a apropriação ficcional da História, por outro a diferenciação enquanto elemento basilar de construção identitária. Mais do que uma diferenciação nacional ou racial, está aqui em causa uma diferenciação parcial porque individual, circunscrita a dois espaços territoriais da cidade de Luanda: o Makulusu e Kinaxixi.

Nós, Os do Makulusu é porventura a mais complexa das obras de José Luandino Vieira, com uma estrutura diegética muito elaborada que se constrói

7. Inocência Mata, "A natureza e o núcleo simbólico da Nação na literatura angolana", *Nacionalismo e Regionalismo*, coord. Fernando Cristóvão, Maria de Lurdes Ferraz e Alberto Carvalho, Edições Cosmos, Lisboa, 1997, p. 304.

8. Michel Laban, "Encontro com Luandino Vieira", *Angola – Encontro com Escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, pp. 407-435.

9. *Ibidem*, pp. 767-819.

por meio de uma efabulação anacrónica, numa alternância constante entre três planos temporais: o presente da enunciação diegética, o passado da convocação da memória e uma antecipação de vivências futuras. A intriga desenvolve-se a partir de uma personagem central, o narrador, que se desloca pelas ruas de Luanda, a caminho da Igreja do Carmo com um objectivo preciso e de imediato enunciado: *"aqui na calçada dura do beco secular dos Mercadores onde vou com o sol a colorir um papagaio saliente numa janela e a alegria de não ter lágrimas para o óbito do maninho"*[10]. O leitor vai pois acompanhando os passos e os pensamentos da personagem, apresentando-se o romance como um longo monólogo marcado pela dor da perda, a culpa da sua impotência perante a morte do irmão, a certeza do seu amor pelo Maninho, que leva a personagem a lamentar o seu destino da seguinte forma, numa clara e óbvia intertextualidade com um conhecido poema de Luís de Camões: *"Que me quereis perpétuas lembranças, o futuro é já vivido dentro do caixão aqui na obscuridade da Igreja de Nossa Senhora de Qualquer Coisa e o passado a suave cama de sumaúma que nunca tive, o presente é isto"*[11]. Os espaços percorridos e que separam o narrador/personagem do corpo sem vida de Maninho desempenham a função essencial de presentificação de um passado. A caminho do encontro com a morte, o pisar das ruas que outrora tinham acolhido a vida desencadeia o movimento interior da memória e da evocação, nomeadamente das discussões que travou com Maninho sobre a situação política de Angola. Situando-se em campos antagónicos do conflito, preconizando intervenções opostas, os dois irmãos simbolizam a divisão que cindiu o país como cindiu esta família de portugueses[12] humildes e trabalhadores, que sem recursos financeiros, se instalaram nos limites da cidade branca, no Makulusu. Enquanto Maninho defende a luta armada para combater os negros, inspirado (na opinião do seu irmão) pela leitura de *As Guerras do Cadornega*, o Mais-Velho prefere a luta política e a intervenção social. No seu jeito franco e espontâneo, Maninho sintetiza desta forma as posições de ambos:

> Vê bem, Mais-Velho! Como tu és um baralhado (…). Rio, sabes, mas me dói muito no coração, fica pesado de amargura. Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: «espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos.» (..)

10.*Op. cit.*, p. 15

11. *Ibidem* pp. 68-69.

12. É com certo sentimento de vergonha que pronuncia o nome da sua mãe por achar que é nome de criada, impressão reforçada pela sua atitude de subserviência em relação às clientes que procuram os seus dotes de costureira. Dizer o seu nome era-lhe particularmente penoso quando era aluno, são esses momentos que recorda no seguinte excerto: *"quando tinha de dizer, todos os anos e a todos os professores preenchendo as todas cadernetas da minha vergonha:/– …mãe: Maria Gertrudes…/ E dizia-lhe como se fosse três dores: Maria, um; Ger, bem carregado e silibado, dois; e Estrudes como sempre não posso deixar de dizer e é como se dissesse: uma sua criada", pp. 39-40.*

Só porque tens razão, também tenho.[13]

Também as ruas e praças da cidade de Luanda são objecto de discussão e discordância entre os dois irmãos. Mais do que espaços físicos, esses lugares têm inscrito nas pedras, nos recantos e nas casas, como se de impressões digitais se tratasse, as funções que foram desempenhando ao longo das épocas, que pelo viés da sinédoque surgem como símbolo de condutas sociais e políticas, sendo repudiados e odiados por uns ou admirados e acarinhados por outros. Em *Nós, os do Makulusu*, o espaço surge como o elemento estruturante da diegese. A acção decorre numa zona circunscrita da cidade de Luanda, havendo da parte do narrador o desejo, ostensivamente presente, de identificar com clareza as ruas e os largos por onde caminha hoje ao encontro do corpo do seu irmão. São ruas que foram palco de acontecimentos marcantes da história de Luanda, e que por isso despertam sentimentos antagónicos. O Mais-Velho, apologista do respeito pelos povos e pelas suas culturais tradicionais, repudia a destruição das *"ruas do antigamente"*, poucas são as que restam e é com grande afecto que fala delas: *"da nossa terra de Luanda, eu gosto só os sítios poucos; que da nossa terra de Luanda, chamo só Luanda à Rua dos Mercadores, à Rua das Flores, à Calçada dos Enforcados, aos musseques de antigamente…"*[14], desprezadas por Maninho que as considera *"Ruas de escravos"*[15]. A caminho do cemitério, passando pelo Rua das Flores, recorda as discussões que travou com o seu irmão, que a pretexto do apreço ou não pelas ruas, estavam de facto a debater a política colonial e todos os seus avatares:

> Rua das Flores, rua das flores, nem uma só encontrei, queria lhes pôr no teu caixão, Maninho que me gozas o meu gosto de ruas antigas, quatro ou cinco restadas no furor cego que tu aceitavas com alegria de ver os catrapilas a limpar o largo, batias as palmas do coração, dizias: tudo de novo! apaga esse sangue de escravos que ainda luz no meio desses sobrados e dessas pedras da calçada. (…) como gostavas de parar mesmo no meio da rua, esta ou outra ou aquela do Sol ou Mercadores ou Travessa da Ásia ou Pelourinho, madrugadas acordadas, abrir a braguilha e urinar, regando tudo aos berros:
>
> — Lavar o sangue dos escravos com o mijo dos patrões![16]

Apesar das diferenças ideológicas que os colocaram em lados opostos da luta, os dois irmãos estavam unidos por outros laços que não exclusivamente o

13. *Op. cit.*, pp.28-29.
14. *Ibidem*, p.15.
15. *Ibidem*, p.15.
16. *Ibidem*, p.37.

dos afectos, laços abrangentes e intemporais porque territoriais, expressos desde logo no título do romance. O eco "nós os do Makulusu" pontua o discurso levando-nos a construir uma imagem cada vez mais concreta desse grupo,"os do Makulusu".

Mas quem são os do Makulusu, como se caracterizam, ou seja como se diferenciam do conjunto dos caluandas? O próprio Luandino Vieira, o autor empírico do texto aqui em análise, surge frequentemente designado como o escritor do Makulusu[17]. Interessa pois encontrar os aspectos diferenciadores dos habitantes dessa zona de Luanda. Tanto o Kinaxixi como o Makulusu[18] eram no século XIX lugares inóspitos afastados da Cidade Alta para onde foram empurrados os africanos que viviam nessa zona da cidade, constituindo-se no século seguinte como o local de habitação não só de africanos como de colonos desfavorecidos[19]. O Makulusu encontra-se delimitado fisicamente pela Rua Brito Godins (hoje Rua Lenine), que na feliz expressão de Luandino Vieira[20] se constitui como a "fronteira de asfalto", separando a cidade "branca" dos musseques, a Ingombota do Makulusu. Nesta situação geográfica reside a essência da identidade dos do Makulusu, que surgindo como afirmação de uma diferença, encontra nos da Ingombota o seu oposto reflexo, permitindo a construção, pelo viés da antítese, de dois retratos, caracterizados sempre enquanto um colectivo, cujo traço primordial reside na coragem e valentia dos do Makulusu e na necessidade que sentem de fazer valer esses atributos perante os da Ingombota, os da cidade "branca": *"Vamos mostrar nesses sacristas do Bairro Azul, esses cagunfas da Ingombota que os do Makulusu têm as matumbas no sítio"*[21].

O Makulusu, espaço diegético do romance de Luandino, já é ele também uma zona de asfalto, onde *"o capim secou em baixo do alcatrão"*[22], que no entanto mantém as características sociológicas do musseque, espaço onde tudo o que é importante acontece no exterior das casas de madeira, no quintal, onde a família do narrador se reúne para conversar e conviver, como no seguinte

17. Em *O Desejo de Kianda*, Pepetela narra o encontro entre a personagem principal da ficção e dois grandes escritores angolanos; Arnaldo Santos e Luandino Vieira, que, à mesa de uma esplanada do Kinaxixi, falam sobre as estórias de Luanda, *"grandes sabedores das coisas de Luanda. Como não podia deixar de ser, os kotas falavam da meninice kinaxixense, embora Luandino fosse do Maculusso, que de facto era ali ao lado"*, p. 47.

18. Segundo Alberto O. Pinto em *A Oralidade no Romance Histórico Angolano Moderno*, pp. 40-43, Makulusu corresponde ao akimbunduamento da palavra portugueses *cruzes*, por aí se ter situado um cemitério destinado a africanos e outros excluídos da cidade.

19. Em *Luandando*, Elf Aquitaine - Angola, 1990, Pepetela descreve o fenómeno político e sociológico que levou à constituição do musseque do Makulusu, pp. 80-86.

20. "A fronteira de asfalto", *A Cidade e a Infância*, Edições 70, 1954.

21. *Op. cit.*, p.43.

22. *Ibidem*, p.28.

excerto: *"no Makulusu de areia e a mãe feliz, sinto no modo de deitar o peixe na frigideira, lá debaixo da pau do quintal"*[23]. A forma de vida dos musseques, *espaço cultural de contacto*[24], que guarda reminiscência de hábitos e costumes do campo, mas cujos habitantes pretendem fundamentalmente poder viver na cidade, constitui um foco de contestação e é por isso combatida pelo poder colonial, que de forma progressiva vai derrubando as cabanas dos musseques, empurrando-os para cada vez mais longe da Baixa, como o denuncia o narrador, perante o alheamento da mãe: *"Isso dói, sabes, mãe, (…) cubatazinha bem construída de seu telhado e alicerces e, de repente, vêm assim nos dizer que não serve para humanos, não serve para habitação — falta entrada, falta saída? Só deitando a baixo pode-se saber. E isso dói"*[25]. *Nós, os do Makulusu* retrata magistralmente a génese do sentimento contestatário que abalou Angola, e a importância que os musseques desempenharam na luta de independência.

Fazendo fronteira com o Makulusu está o Kinaxixi, hoje um largo outrora uma lagoa. Contrariamente ao Makulusu, espaço referencial que foi sendo construído pelo poder colonial constituindo-se paradoxalmente como "*reserva de mão-de-obra ao crescimento colonial"*[26] e sede de contestação desse mesmo poder, a importância do Kinaxixi assenta na própria essência da cultura popular angolana, apresentando-se como um dos elementos fulcrais da construção de uma identidade nacional, enquanto património de um imaginário colectivo. A provar o seu papel de legado cultural estão as inúmeras obras literárias que elegeram o Kinaxixi como espaço de referência[27].

A obra de Pepetela é particularmente representativa do valor primordial do Kinaxixi enquanto espaço de construção da identidade nacional angolana. O conceito de sobrenatural, num misto de fantástico e de mágico, está indissociavelmente ligado ao Kinaxixi. Em *O Desejo de Kianda*, o discurso romanesco constrói-se num tom marcadamente irónico, veiculando o desencanto do narrador perante o estado actual da nação angolana. O entrecho situa-se na capital de Angola do pós-independência, depois daquilo a que a personagem feminina, Carmina Cara de Cu, chama de tempos dos "gorbatchovistas", quando o país se prepara para eleições livres, altura em que se regista uma sucessão de acontecimentos estranhos e para os quais ninguém

23. *Ibidem*, p.57.

24. *Op. cit.*, p.107.

25. *Op. cit.*, p.68.

26. *Op. cit.*, p. 103.

27. Vide: Pepetela, *A Gloriosa família*; José Luandino Vieira: "Encontro de acaso", *A Cidade e a Infância*; "Memória narrativa ao sol de Kinaxixi", *No Antigamente na Vida*; "Kinaxixi, Kiami!", *Lourentinho Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*; Arnaldo Santos: "Kinaxixi", *Antologia de Contos Ultramarinos; Kinaxixi e Outras Prosas*; *A Casa Velha das Margens*; Agostinho Neto, "Gostava de estar sentado…", *Sagrada Esperança*;

consegue apresentar uma explicação, apresentados desde logo no incipit: *"João Evangelista casou no dia em que caiu o primeiro prédio. No largo do Kinaxixi."*[28] Questiona-se de imediato o narrador sobre as possíveis relações de causa e efeito entre estes dois acontecimentos, ambos assinaláveis, já que o primeiro prédio que ruiu foi aquele onde os noivos tinham feito, minutos antes, o registo do seu casamento. Se a união entre Carmina Cara de Cu, mais conhecida por CCC, dirigente superior da máquina do partido revolucionário que governa o país, e João Evangelista, filho e neto de pastores de uma igreja protestante, "linhagem religiosa" identificada pelo seu apelido, foi um acontecimento que abalou os alicerces das convicções de ambas as famílias (de alguma forma representativas da sociedade angolana do final do século passado), a queda dos prédios do Kinaxixi veio abalar os fundamentos políticos e sociais do país. Porque para além da queda misteriosa de todos os prédios do largo, um após outro, o que originava uma ainda maior estranheza é que os prédios caíam sem provocar qualquer dano nem aos moradores, nem aos objectos que recheavam os apartamentos, ao som de *"um cântico suave, doloroso"* apenas ouvido por uma criança, Cassandra. À medida que os prédios desabavam, *"ia nascendo primeiro uma poça de água parecida de canos de esgoto, no meio das fundações ao lado do prédio. Aí nasceram girinos, depois rãs. A poça foi crescendo, verde pelas plantas que irrompiam das águas. Apareceram peixes. E as crianças iam nadar"*[29] A narração do aparecimento das misteriosas águas surge diferenciada na mancha tipográfica pela utilização do itálico, como se o autor pretendesse desta forma marcar, na página, a separação de dois universos, duas dimensões, dois conceitos civilizacionais: por um lado o mundo concreto, político e europeizado cuja narração tem por centro CCC e João Evangelista, por outro o mundo simbólico, sensível e tradicional centrado no fenómeno sobrenatural da formação da lagoa. Esse mundo, que se situa para além do tangível, deixa-se apreender e descobrir por duas personagens simbólicas: a menina Cassandra e o mais velho Kalumbo, refugiado do Kuanza, cego e desdentado, único, no entanto, capaz de descodificar as palavras do misterioso cântico, que Cassandra ouvia mas que, por ter nascido em Luanda e falar português, não compreendia. Vários prédios tiveram de ruir para que a mensagem das águas se fizesse ouvir, para que se pudesse nomear a voz do cântico, Kianda - o espírito das águas. É uma voz que se levanta para expressar o seu desejo, desejo de liberdade e de justiça, contra o aprisionamento a que foi sujeito às mãos do colonizador. Sob a forma de uma alegoria, que recupera um dos símbolos maiores da cultura angolana, intimamente ligado à génese da nação, Pepetela pretende questionar as opções que conduziram o país ao estado actual, não só as consequências do processo de colonização como igualmente a actuação dos sucessivos responsáveis

28. Pepetela, *O Desejo de Kianda,* p. 7.

29. *Ibidem*, p. 14.

políticos. Com efeito, em *O Desejo de Kianda*, o autor critica, no tom irónico que caracteriza a sua escrita, a corrupção da classe política, a manipulação exercida sobre as restantes classes sociais, o roubo a coberto de ideais de igualdade e justiça sociais. Para recuperar o espaço que foi seu, a lagoa sagrada do Kinaxixi, Kianda precisa de apagar as marcas de ocidentalização simbolizadas pelo asfalto que cobriu as suas águas impedindo-as de alcançar o mar e pelos prédios que rodeiam o largo do Kinaxixi, porque como reconhece uma personagem: *"estes prédios de apartamentos só dão conflitos, vivem todos uns em cima dos outros como europeus, não é para a nossa maneira de ser africana"*[30]. Para se libertar, a nação precisa de recuperar os seus valores tradicionais, os seus costumes ancestrais, o seu imaginário, é esse o desejo de Kianda que os desalojados entenderam, por isso se mantiveram nos escombros dos prédios, vivendo em comunidade despojados dos objectos e das roupas, outrora essenciais agora irrisórios, conscientes da importância da sua actuação, factos que os leva a afirmar: *"Estamos a criar História, porque estamos a inventar as nossas próprias vias. Chega de copiar fórmulas do estrangeiro, inventemos os nossos próprios métodos de luta"*[31].

De forma diversas mas convergindo para um objectivo comum, o Makulusu e o Kinaxixi constituem-se como espaços referenciais e simbólicos de ancoramento e de composição da identidade nacional angolana. Enquanto que o Makulusu, espaço referencial conotado com discriminação, exclusão e injustiça social, surge pelo seu carácter diferenciador, o Kinaxixi, espaço eminentemente simbólico pertença de um imaginário colectivo, remete-nos para uma união nacional alicerçada no regresso aos valores tradicionais e na reconstrução física do país, derradeira imagem do romance de Pepetela: *"O cântico, finalmente no máximo da potência, rompia a espessura das águas e inundava a cidade, contando para todos o* desejo*, antes secreto de Kianda. (…) agora que a ilha de Luanda voltava a ser ilha e Kianda ganhava o alto mar, finalmente livre"*[32].

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo: *A Conjur*a, Dom Quixote, Lisboa, 1998.

CARVALHO, Ruy Duarte de: *Ana A Manda - Os Filhos da Rede,* Instituto de Investigação Tropical, Lisboa, 1989.

LABAN, Michel: *Angola – Encontro com Escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1991.

30. *Ibidem*, pp. 42-44.

31. *Ibidem*, p. 115:

32. *Ibidem*, pp. 118-119.

MATA, Inocência: "A natureza e o núcleo simbólico da Nação na literatura angolana", *Nacionalismo e Regionalismo*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997.

PEPETELA: *O Desejo de Kianda*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2004.

PEPETELA: *A Gloriosa Família*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1997.

PEPETELA: *Luandando*, Elf Aquitaine - Angola, 1990.

PINTO, Alberto Oliveira: *A Oralidade no Romance Histórico Angolano Moderno,* Novo Imbondeiro, col. "Estudos e documentos", Lisboa, 2003.

VENÂNCIO, José Carlos: *Uma Perspectiva Etnológica da Literatura Angolana*, (1992), Ulmeiro, Lisboa, 1993

VIEIRA, José Luandino: *Nós, os do Makulusu*, Edições 70, Lisboa, 1985.

VIEIRA, José Luandino: *A Cidade e a Infância*, Edições 70, Lisboa, 1997.

O TCHILOLI DE SÂO TOMÉ E PRÍNCIPE A INCULTURAÇÃO AFRICANA DO DISCURSO DRAMATÚRGICO EUROPEU

Anna Kalewska
Universidade de Varsóvia

Resumo: *A Tragédia de Marquês de Mântua*... de Baltasar Dias pertence ao espólio do teatro português de quinhentos. Sobreviveu, até aos nossos dias, como *Valdevinos* em Portugal e o tchiloli em S. Tomé. Abalada a tese dos ´´mestres açucareiros´´, o tchiloli inscreve-se dentro de uma estrategia colonial e na mitologia dos Descobrimentos portugueses, bem como nos processos da construção da identidade santomense. O *Romanceiro* de Garrett também foi importante para a sua versão luso--africana, canonizada por Fernando Reis no *Povo Flogá*... (1969). Os estudos de antropólogos de teatro mostram as perspectivas modernas da interpretação do tchiloli como um fenómeno performativo e ritualístico, afastando-o da perspectiva folclórica e das ´´bondades´´ do luso-tropicalismo. O espectador/figurante tchiloliano compõe o seu próprio itinerário ideológico e estético. O processos da inculturação estão em curso.

Palavras-chave: cultura popular, Baltasar Dias, tchiloli, folclore, inculturação, antropologia de teatro, imaginário lusófono

> O folclore constitui, talvez, a maior riqueza cultural e artística da República Democrática de S. Tomé e Príncipe. Importa estudá-lo bem, defendê-lo e torná-lo conhecido. Os estudos até agora feitos são muito superficiais e parcelares, pelo que perdem valor na sua identidade e divulgação. Capítulos importantes e pontos fulcrais são ainda completamente inéditos, tais como: o enquadramento socio-económico das ilhas e a cultura são-tomense em geral, a língua portuguesa e a música popular africana; o teatro europeu e a sua inculturação local; a história do folclore são-tomense; das principais formas da sua expressão, da sua origem e fixação actual, etc.
>
> A. Ambrósio: *Para a história do folclore são-tomense*, in: *História*, no 81, Julho 1985, p. 60.

Uma das mais importantes composições dramáticas escritas em português no séc. XVI: a *Tragédia do Marquês de Mântua*...[1] de Baltasar Dias teve muito sucesso durante alguns séculos em Portugal. Para além das reedições do auto

1. Citamos o título da obra baltasariana como *Tragédia do Marquês de Mântua e do Emperador Carlos Magno* segundo a edição de: Baltasar Dias: *Autos, Romances e Trovas*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 1985. O mesmo título, na versão abreviada *Tragédia do Marquez de Mântua*, apareceu no *Índice* de *Autos e Trovas de Baltasar Dias*. Prefácio, notas e glossário de Alberto F. Gomes, Comércio do Funchal, Funchal 1961; a p. 3 dessa edição reproduz o título na íntegra. Em 2005, o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa prossegue com os trabalhos

integradas na obra de Baltasar Dias e as que circulavam em folhetos, conhecemos uma pequena referência feita por José Leite e Vasconcelos e António Machado Guerreiro no *Teatro Popular Português*, no volume coligindo as peças de teatro profano. O texto publicado por Machado Guerreiro em 1978 é – conforme lemos na nota introdutória - um fragmento «de teatro heróico», com o título sugerido pelos autores da colectânea. O *Valdevinos* corresponde então a uma adaptação popular do texto de Baltasar Dias, constituído – segundo a indicação da última lauda do manuscrito - de um conjunto de trechos recolhidos em Rebordãos, Bragança, classificados no espólio de José Leite de Vasconcelos como oriundos «de representações antigas»[2] e designados por João Pinto Correia, na trilha da nomenclatura empregue por Machado Guerreiro, de *Valdevinos*.

Desde os finais do século XIX, a *Tragédia do Marquês de Mântua...* de Baltasar Dias tem sido perpetuada em São Tomé e Príncipe sob a designação de tchiloli ou a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, estruturando as manifestações culturais originárias duma interacção entre o imaginário europeu e a identidade africana incipiente. O problema das origens históricas oferece duas teses: a mais velha, relacionada com a deslocação dos ´´mestres açucareiros´´ para as Ilhas do Atlântico, e a mais recente, que parece mais verosímil para os estudiosos despegados da mitologia colonial. Perante a argumentação e as documentadas afirmações de António Ambrósio e Paulo Alves Pereira, podemos aceitar que o actual tchiloli de São Tomé foi introduzido na Ilha por volta de 1880, no meio dos ´´forros´´ ou dos ´´filhos da terra´´[3] O factor propiciador podia ser o entusiasmo de um amador do teatro local ou mesmo de um modesto comerciante português, qualquer um deles sob a possível inspiração de um opúsculo da literatura de cordel, do auto baltasariano ou, com maior probablidade ainda, do *Romanceiro* de Garrett. O tchiloli, assim como outras manifestações do folclore africano, foi reprimido ou reapropriado, truncado e banalizado pelo discurso colonial, pós-colonial ou

---

de digitalização do teatro português quinhentista, projectando um CD Rom que abrangerá a obra do poeta cego da Ilha da Madeira (c. 1515-c.1570). Cf. http://www.fl.ulpt/centro-estudos-teatro-htm. Exprimimos a nossa profunda gratidão para com o Professor José Camões que nos ajudou na pesquisa realizada em 2003 e possibilitada por uma bolsa do Instituto Camões, concedida no mesmo ano.

2. J. Leite de Vasconcellos: *Teatro Popular Português*, coligido por J. Leite de Vasconcellos, coord. notas de A. Machado Guerreiro, Acta Universitatis Conimbrigensis - por ordem da Universidade, Coimbra, vol. II, 1979, p. 325.

3. A partir de 1484 iniciou-se o envio de portugueses (muitos deles degredados) para a Ilha de São Tomé, a quem era dada uma mulher africana escravizada com o propósito de reprodução. As crianças resultantes destas ligações, a quem era atribuída uma carta de alforria (um documento de liberdade) vieram a constituir o grupo étnico mais importante na Ilha, que hoje é considerada como o único verdadeiramente santomense – os ´´forros´´ ou os ´´filhos da terra´´. M. C. Neves: *Tchiloli de S. Tomé. A viagem dos sons..., op. cit.*, p. 8.

mediático. A adaptação do texto deve-se a Estanislau Augusto Pinto, um continental que durante largos anos viveu em São Tomé desempenhando as funções de tabelião e escrivão do tribunal da cidade bem como do primeiro presidente da Sociedade Africana ´´23 de Setembro´´; provavelmente foi representado pela primeira vez, nesse mesmo ano de 1880, na ´´casa do teatro´´ da cidade de S. Tomé, sede da mesma Sociedade.[4] Mas para se compreender o tchiloli não basta conhecer apenas o velho texto em verso, misturado com o português contemporâneo em prosa correctíssima, ligeiramente crioulizada e dado à estampa por Fernando Reis em 1969 na obra *O Povo Flogá – O Povo Brinca* – ponto de referência de todos os estudiosos do folclore santomense.

O espectáculo tchiloliano, definido por Paulo Alves Pereira como simultâneamente performativo e culto do nosso ponto de vista torna-se importante como uma rara e magnífica configuração do discurso dramatúrgico proferido em português. Indelével é porém o substrato performativo e ritualístico. Neste espectáculo o argumento da peça, haurido do texto do auto de Baltasar Dias e do *Romanceiro* de Garrett tem alguma importância, aliás, no seu vasto contexto lúdico, predominam a música, a dança e a pantomima.

Apesar da fiabilidade suspeita dos ´´dados históricos´´ e de uma ´´fetichização da origem´´ do tchiloli em nome de um bondoso luso-tropicalismo derivado por Fernando Reis do pensamento de Gilberto Freyre[5], é razoável admitir que foi no final dos anos quarenta e ao longo dos anos cinquenta do século XX, que ocorreu uma mutação importante no cânone textual da tragédia: foram acrescentados fragmentos em prosa – em particular, interlúdios jurídicos que encenam um tribunal virtual, com acusações, defesas e sentenças – à matriz original europeia; foram também introduzidas novas personagens ligadas, funcionalmente, às inovações textuais – como os dois Advogados, os ministros do Imperador, o Secretário, resultando tudo num inflacionamento temporal da performance até às seis horas. Segundo os demais informantes de Paulo Valverde, nos anos sessenta e no início dos anos setenta ocorreu uma transformação central que alargou, drastica e politicamente, o corpo performativo bem como o público-alvo potencial do tchiloli[6].

Não existe, portanto, um texto único do tchiloli, fixado por Fernando Reis em 1969. Hoje temos que reconhecer a profunda dinâmica interior do fenómeno em causa, a sua pluralidade e adaptabilidade para a circunstância política e social, negociando sempre cada um dos grupos performativos do

---

4. A. Ambrósio: ´´Para a História do Folclore São-Tomense´´, in: *História* nº 81, Julho de 1986, s. n. p.

5. F. Reis: ´´Luso-tropicalismo, ou luso-africanismo de S. Tomé e Príncipe´´, in: *O povo flogá...*, *op. cit.*, p. 16. Cf. também, sobre a indecisão étnica e cultural entre a Europa e África G. Freyre: *Casa-Grande e senzala*, 6ª ed., José Olympio, Porto 1950. vol. I. p. 98.

6. P. Valverde: ´´Carlos Magno e as artes da morte´´, *op. cit.*, p. 225.

tchiloli a posibilidade de reintegração social, num caso típico de drama social (*social drama*) referido por Turner.

Do ponto de vista meramente formal, o tchiloli pode ser entendido como um conjunto de actividades expressivas que, tendo por base o auto de temática medieval de Baltasar Dias, nos conta «como o Marquez de Mântua, andando perdido na caça, achou a Valdovinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte foy feita a D. Carloto, filho do Emperador». No sentido mais vasto, esta história vai livremente misturar factos com ficção, sendo derivada de uma tradição teatral com raízes no ciclo carolíngio que se perpetuou para celebrar um dia santo, uma festa da igreja ou um acontecimento importante, constituída por representações de terreiro de roça ou de largo de vila. Paulo Valverde dá-se conta do facto de que o período pós-colonial introduziu algumas alterações importantes tanto no texto como na performance e comportamento dos actores, sobretudo nos anos noventa, em conexão com a profunda recessão económica; hoje, os figurantes e os os músicos estão sempre à espera de uma viagem ao estrangeiro, como foi o caso dos elementos de Cova de Barro, que planearam ir à EXPO-98 de Lisboa, «não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais»[7]. O adiamento ou mesmo o fracasso da partida desaponta os figurantes que, por vezes, abandonam os grupos, precipitando quase a sua desagregação. A difícil internacionalização do tchiloli bem como a sua precária institucionalização não invalidam a importância do seu reconhecimento em termos de um factor da identidade do povo santomense.

O texto é, no hibridismo do tchiloli, a parte europeia, isto é, portuguesa, relacionada com a apropriação do discurso dramatúrgico baltasariano. A sua parte africana é-lhe conferida pela música e pela coreografia das evoluções, pelo canto, pela indumentária, pelo acompanhamento musical, pela magia das danças e por largas cenas mimadas e pantomímicas – como as cenas da caçada, do crime, do funeral e do julgamento na *Tragédia do Marquês de Mântua*... Embora sejam vários os grupos que se têm encarregado das representações – as ´´tragédias´´ Madredence, Benfica de Margarida Manuel, Florinda, Formiguinha, Santo António, Florentina de Caixão Grande, Democrática, os Africanos da Cova Barro, da Desejada, os Palhaços de Péte-Péte, Plano 79 de Praia Melão, Infantil dos Riboquinos, etc.[8], foi a ´´Tragédia Formiguinha´´ da

7. *Ibid.*, p. 226.

8. No período da investigação realizada por Paulo Valverde, entre 1995 e 1998, foram quinze as ´´tragédias´´ em actividade de que o Autor teve conhecimento, embora algumas não tenham realizado apresentações públicas: Mini-Tragédia Riboquinos (Riboque), Tragédia Benfica de Margarida Manuel, Tragédia Cachoirense (Cachoeira), Tragédia Democrática «Os Africanos de Cova Barro», Tragédia Florentina de Caixão Grande, Tragédia Formiguinha da Boa Morte, Tragédia de Oque D´el-Rei, Tragédia Os palhaços de Pete Pete, Tragédia Pioneiril Boa-Aventura da Boa Morte,

Boa Morte que mais sucesso conquistou, também na arena internacional. Apesar de elementos efectivos serem muito variáveis, podem oscilar, conforme os grupos, entre as duas e as cinco dezenas de figurinos – embora uns mais activos que outros. A Formiguinha da Boa Morte foi sempre o único grupo a sair de São Tomé ao estrangeiro, de composição mais homogénea.

Nos estudos eruditos sobre o tchiloli, a primeira acepção do termo é mais corrente, enquanto nas conversas escutadas no forro santomense, no dialecto crioulo, a ´´tragédia´´ significa o texto e o discurso dramatúrgico que constitui a base da performance, apontando então para os significados esboçados no ponto terceiro e quarto. Naturalmente, a tragédia do tchiloi não cabe nos quadros dramatúrgicos do nosso tempo. A interpretação do tchiloli pode levar à inversão, pelo menos parcial, da máxima aristotélica da arte e do drama como *mimesis* da experiência humana e do movimento humano como a própria realidade em virtude da concepção do ser humano como um *homo performans* (na expressão do antropólogo Victor Turner), definido pela vida/representação e actividade na sociedade. Enquanto o material europeu (i.e., o discurso baltasariano em verso) é elaborado mimeticamente, o discurso público em prosa, vocalizado na performance, é reelaborado através de uma desconstrução extra-performativa que pode resultar na alteração absoluta do desfecho da peça: D. Carloto foge em vez de ser punido. Neste segundo caso, não registado na versão do tchiloli canonizada por Fernando Reis, a interiorização da performance pela cultura santomense é completa, bem como a negação do princípio moralizador básico chamado à reposição da justiça num reino cristão. À medida que a realidade social se vai africanizando, o tchiloli deixa de ter uma estrutura fixa e começa a responder às veleidades sociais reprimidas pelo código moral europeu. Independentemente da sua mensagem final, a história do tchiloli pode ser, no máximo, uma reflexão filosófica sobre as condições da constituição e da reprodução do poder, nas respectivas resoluções maquiavélicas (o castigo de D. Carloto em nome do mesmo poder) ou antimaquiavélicas (a libertação de D. Carloto em virtude de uma nova ´´tradição´´ santomense, contrariando o discurso baltasariano), que só podem resultar na reprodução de injustiças. O tchiloli oferece, pois, a possibilidade de interpretação em termos de um dilema entre os deveres ligados ao exercício da política pública e os ligados à família.

Até hoje, o tchiloli continua, então, bem vivo e o seu discurso metamorfoseia-se segundo os valores importantes para a sociedade santomense e pode realizar-se também em diferentes ocasiões durante o ano, com mais

---

Tragédia Pioneirinhos da Boa Morte, Tragédia Plano 79 (Praia Melão), Tragédia Popular da Desejada (Batelo, Santo Amaro), Tragédia de Riba Mato, Tragédia de Santana, Tragédia Santo António Madredense (Madre de Deus), *Ibid.*, n. 8 nas pp. 226-227.

frequência, porém, entre os meses de Setembro e Abril. Em São Tomé, o espectáculo é interrompido para que os intérpretes gozem a festa, conversem com os amigos, tomem as suas refeições e os seus refrescos. O espectáculo, ali, é parte da vida que decorre.

Richard Schechner delineou alguns pontos de contacto entre o teatro e os espectáculos ritualísticos (a questão da consciência do performer, a intensidade da relação performer-público, a interacção entre os mesmos, a chamada ´´sequência´´ das sete fases do espectáculo, a transmissão dos saberes performativos e a questão dos critérios da avaliação[9]), frisando sempre o papel do público. Ao conjunto das relações dos performers entre si e dos figurinos com o público chamou ´´comportamento restaurado´´ (*restored behavior*), baseado num acontecimento real, histórico ou mítico, ficcional do passado. Assim, um acontecimento do passado une-se à acção performativa vigente e passa a ser narrado no tempo presente do indicativo (o *praesens historicum* dos factos históricos ou histórico-míticos) ou mesmo no modo conjuntivo (conotando um mito, uma pura ficção, uma virtualidade proto-histórica).

No tchiloli – um expoente máximo do discurso dramatúrgico em português - umas tragédias se dissolvem e outras novas tragédias se criam, processo que indica sem dúvida a vitalidade desta representação. Pela boca do Ministro, a falar aos fidalgos, conhecemos uma curiosa história sobre o crime dos tempos passados:

> Há tempos entraram numa corte Real, disfarçados de embaixadores, dois criminosos que assassinaram barbaramente o rei e a rainha, após o que deitaram fogo ao edifício real, que ardeu completamente. Para criarem confusão capaz de lhes facilitar a fuga, foram incendiar umas casas particulares, próximas da corte, causando prejuízos avultadíssimos. Em face deste acontecimento, Sua Real Majestade publicou um decreto proibindo a entrada de qualquer pessoa estranha nos Paços Reais sem a sua autorização prévia, sob pena de prisão perpétua daqueles que desobedecerem a esta determinação. Nessa ordem de ideias, não posso ainda deixá-los entrar sem tomar as necessárias medidas de segurança. Queira, pois,.esperar. Os senhores podem entrar, mas ficam prevenidos de que está tudo preparado para vos dar a morte imediata se forem falsos embaixadores[10].

A função diegética imediata é impedir a entrada dos falsos embaixadores na corte de Carlos Magno, onde neste dado momento decorre a acção do tchiloli (facto noticiado pela nota didascálica). Há, porém, uma função ritualística remota nesta mesma cena do teatro santomense, se recorréssemos

9. R. Schechner: *Between Theatre and Antropology*, University of Pennsylvania Ppress, Philadelphia 1985, pp. 4-21; R. Schechner: *Performance Theory*, Routledge, London – New York 1988, p. 193.

10. F. Reis: ´´O «tchiloli» ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno´´, in: *O povo flogá...*, *op. cit.*, pp. 73–74.

ao pensamento antropólogico de Schechner sobre os espectáculos teatrais. Teatro, segundo Richard Schechner, é ritual. Acrescentemos que, segundo Victor Turner, é também um género de metacomentário social, em que os performers adquirem conhecimento sobre si próprios, revelando o seu estatuto, simbolizado pela máscara, perante o mundo, como que mostrando o seu próprio rosto aos outros performers e ao público. O carácter repetitivo e recíproco dos espectáculos sociais de fundo ritualístico – a interacção performer-público, baseada num acontecimento do passado confere-lhe a potencialidade performativa e constitui a verdadeira fonte do teatro visto sob a perspectiva antropológica[11].

O Ministro diz então aos embaixadores para esperarem e –caso fossem falsos embaixadores, como os bandidos da história acabada de narrar– previne--os de risco que correm. Um comportamento unicamente realizado (*single behaved behavior*) do quotidiano vivido algures pela comunidade começa a constituir uma base do comportamento repetido (*twice-behaved behavior*[12]) e repetitivo no ritual e nos géneros performativos do teatro. Este mecanismo comportamental, social e teatral estrutura a adaptação do texto literário do tchiloli de matriz europeia, permitindo uma representação performativa e ritualística da trama, concebida ´´em aberto´´, inacabada discursivamente, interpretada e por interpretar – em nome da justiça e da lei ou em prol da família e das suas lealdades. Caso os falsos embaixadores tivessem entrado na Corte Alta, o efectivo exercício do poder teria cabido ao Marquês de Mântua, anulando o tragismo da comutação da pena de morte ao D. Carloto pelo próprio Imperador. O tchiloli ´´vive´´ destas oscilações entre o passado e o presente *in potentiam*, a acontecer e por acontecer e de um hiato muito maior: o lapso entre a retórica política e o efectivo exercício do poder que recorre sempre aos meios criminosos, astutos e traiçoeiros para defender as suas razões. Na precária realidade santomense pode tratar-se da inabilidade dos governantes em cumprir as promessas de redistribuição mais justiceira dos recursos naturais e também dos recursos do poder. Sendo assim, a passagem do teatro à realidade social é imanente às interpretações do tchiloli que é, antes de mais nada, um grande drama social. O tchiloli apresenta também um modo de criação de um mundo luso-africano, rompendo com o preconceito de um público monolítico. O espectador tchiloliano torna-se o próprio figurante, aparece livremente no terreiro entre as intervenções, compõe o seu próprio itinerário ideológico e ritualístico, festivo e performativo.

Sem dúvida, estamos perante um dos mais curiosos casos de inculturação africana do discurso dramatúrgico europeu (uma história carolíngia ´´contada´´ e ´´vivida´´ em África) e de aculturação (uma religião sincrética, uma língua

11. Cf. V. Turner: *From Ritual do Theater: The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York 1982, p. 75; V. Turner: *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1986, p. 81.

12. R. Schechner: *Between Theatre and Antropology*, *op. cit.*, p. 52.

crioula), que resultaram numa festa teatral santomense original[13]. A representação do texto clássico português excedeu as limitações de um espectáculo híbrido de fórmulas europeias e africanas. No seu caso particular, o tchiloli oferece também um dos modos de teatralização e de criação do mundo, permitindo aos seus participantes a reconstrução da sua cidadania numa sociedade livre e democrática desde 1991, em vias de construção da sua identidade nacional. Contribui para o imaginário dos países lusófonos, desenvolvendo o variegado gérme discursivo derivado da obra baltasariana.

BIBLIOGRAFIA

AAVV: *SETEPALCOS – Antropologia, Performance, Teatro*, nº 1, Coimbra Dezembro 1996.

ABELHO, Azinhal: *Teatro Popular Português entre–Douro-e-Minho. Do Carolíngio ao Maiato*,

Braga, Editora Paz, 1970, 3º vol.

AMBRÓSIO, António: ´´Para a História do Folclore São-Tomense´´, *História*, nº 81, Lisboa, 1985, s. n.

BRÁSIO, António: *Monumenta Missionaria Africana (West Áfrical)*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1952-1991, 16 vols.

CALDEIRA, Arlindo Manuel: *Mulheres, Sexualidade e Casamento no Arquipélago de S. Tomé e Príncipe (séculos XV a XVIII)*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

CORREIA, João David PINTO: ´´Significado cultural duma história carolíngia: a *Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltazar Dias´´, *Cadernos Baltazar Dias* nº 1, Funchal, 1994, pp. 3-15.

CORREIA, João David PINTO: *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1993 – 1994, vol. I e II.

DIAS, Baltasar: *Autos e Trovas de...* . Prefácio, notas e glossário de Alberto F. Gomes, Funcha,l Comércio do Funchal, 1961.

13. Enquanto 'aculturar' é como tornar seu aquilo que foi desconhecido ou estrangeiro, 'inculturar' ou 'importar localmente' seria introduzir algo vindo de outro país ou região, sem apagar as marcas distintivas do fenómeno importado. SeguSegundo A. L. Kroeber, a aculturação e o problema da identidade são fulcrais para a teoria do difusionismo cultural e para todos os processos que investigam as leis da vida mental. Ap. B. Malinowski: *Uma Teoria Científica da Cultura (A Scientific Theory of Culture and Other Essays)*, Edições 70, Lisboa 1977, pp. 34-46. A inculturação oferece novas perspectivas interpretativas, abrindo possibilidades congéneres de estudos sobre hibridismo, mesclagem, transculturação, etc.

DIAS, Baltasar: *Autos, Romances e Trovas*. Introdução, fixação de texto, notas e glossário por Alberto Figueira Gomes, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

DURAND, Gilbert: *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*, Lisboa, Hugin, 2000.

FERREIRA, Manuel: *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, ICALP – Biblioteca Breve, 1977, vol. I e II.

FOUCAULT, Michel: *L´archeologie du savoi*r, Paris, Gallimard, 1969.

GALLET, Dominique: *São Tomé et Príncipe – Les îles du milieu du monde*, Paris, Editions Karthala, 2001.

GOMES, Alberto FIGUEIRA: *Poesia e dramaturgia populares no século XVI – Baltasar Dias*, Lisboa, ICALP – Biblioteca Breve, 1984.

GRÜND, Françoise: ´´Le Tchiloli de S. Tomé (Inventer un territoire pour exister)´´, *Internationale de l´Imaginaire,* Nouvelle Série, nº 5, Maison des Cultures du Monde, Paris, 1996.

HENRIQUES, Isabel CASTRO: *São Tomé e Príncipe. A Invenção de Uma Sociedade*, Lisboa, Vega, 2000.

KALEWSKA, Anna: *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (Editoras da Universidade de Varsóvia), 2005 (tese de livre-docência/*habilitation*, co-financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa).

MALINOWSKI, Bronisław: *Uma Teoria Científica da Cultura*, trad. do Gabinete Editorial de Edições 70, Lisboa, Perspectivas do Homem, Edições 70, 1997.

MATA, Inocência: *Diálogo com as Ilhas. Sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Colibri, 1988.

MATA, Inocência: *A Suave Pátria. Reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense*, Lisboa, Colibri, 2004.

MATTOSO, José: ´´A Identidade Nacional´´, *Cadernos Democráticos* nº 1, Gradiva, Lisboa, 1998, pp. 1-108.

NEGREIROS, António Lobo de ALMADA: *História Ethnográphica da Ilha de S. Thomé*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1895.

NEVES, Rosa Clara:´´Tchiloli de São Tomé – propostas de abordagem´´, *Setepalcos*, nº zero, Coimbra, 1995, pp. 57-62.

NEVES, Rosa Clara: *Tchiloli de S. Tomé. A viagem dos sons/the journey of sounds*, Vila Verde, TRADISOM, 1998 (A co-produção CNCDP/Pavilhão de Portugal da Expo´98/TRADISOM – um disco com música e textos mais uma edição de uma fac-símile da *Tragédia do Marquês de Mântua do Imperador Carloto Magno* de 1737, existente na biblioteca Nacional de Lisboa).

PAVIS, Patrice: *Dicionário de Teatro*, trad. para a língua portuguesa sob a dir. de J. Guinsburg e M. L. Pereira, Perspectiva, S. Paulo 1996.

PEREIRA, Paulo ALVES: *Das Tchiloli von São Tomé*, Frankfurt am Main – London, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2002.

REIS, Fernando: ´´Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe´´, *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, s. l., nº 23, 1967, pp. 46-51.

REIS, Fernando: *O Povo Flogá – O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*, São Tomé, Câmara Municipal de São Tomé, 1969.

RIBAZ, Tomás: ´´O *Tchiloli* ou as tragédias de São Tomé e Príncipe´´, *Espiral*, nº 6-7, Lisboa, 1965, vol. 1, pp. 70-71.

SCHECHNER, Richard: *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard: *Performance Theory*, New York and London, Routledge, 1998.

SCHECHNER, Richard; WILLA Appel (Eds.): *By Means of Performance. Intercutlural Studies of Theatre and Ritual,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

SCHECHNER, Richard: *The Future of Ritual*, London and New York, Routledge, 1993.

SEGALEN, Martine: *Ritos e Rituais* (*Rites et Rituels Contemporains*), trad. de Elsa Carvalho, Lisboa, Publicações Europa-América, 2000 (Editions Nathan, Paris 1998).

SERRÃO, Joel (dir.): *Dicionário de História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1999, vol. IV.

SILVA, Otilina: *Cores e Sombras de S. Tomé e Príncipe*, Lisboa, Colibri, 2001.

SILVA, Otilina: *São Tomé e Príncipe – Ecos da Terra do Ossobó*, Lisboa, Colibri, 2004.

STEINER, Marta: *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej* (*A génese de teatro à luz da antropologia cultural*), Wrocław , Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.

TENREIRO, Francisco: *A Ilha de S. Thomé*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1961.

TURNER, Victor: *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1975.

TURNER, Victor: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor: *The Anthorpology of Experience*, Chicago, University of Illinois Press, 1986.

TURNER, Victor: *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1987.

VALBERT, Christian: ´´Le Tchiloli de São Tome – un exemple de subversion culturelle´´, *Internationale de l´Imaginaire*, nº 14, Maison des Cultures du Monde, Paris, 1990, pp. 32-56.

VALVERDE, Paulo: *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*. Textos para uma etnografia de S. Tomé. Compilação e prefácio por João de Pina Cabral, Oeiras, Celta Editora, 2000.

VALVERDE, Paulo: ´´Carlos Magno e as artes da morte: Estudo sobre o *Tchiloli* da Ilha de São Tomé´´, *Etnográfica*, vol. II (2), Lisboa, 1998, pp. 221-250.

VASCONCELLOS, José LEITE de : *Cancioneiro Popular Português*, coligido por...., Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis - por ordem da Universidade, vol. I. 1975.

VASCONCELLOS, José LEITE de: *Teatro Popular Português*, coligido por..., cordenação e notas de A. Machado Guerreiro, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis - por ordem da Universidade, vol. II, 1978.

WALLENSTEIN, Carlos: ´´Teatro Popular Tradicional´´, *Colóquio-Artes – Revista de Artes Visuais, Música e Bailado* 16, 2ª série, 16º ano, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1974.

O LABIRINTO DA LUSOFONIA: UM OLHAR PORTUGUÊS

António Jacinto Rebelo Pascoal
Universidade de Coimbra

Resumo: Pretende-se com esta comunicação alertar para os perigos da hegemonia lusófona portuguesa, no contexto dos países que têm o português como língua oficial. Essa hegemonia surge camuflada de diversas formas e, caso particularmente perigoso, com o afã de recuperar os modos do velho colonialismo, como alertou já Eduardo Lourenço e como confirmam estudiosos como Leonel Cosme ou Alfredo Margarido. O regresso dos nacionalismos de direita a Portugal – se alguma vez estiveram erradicados – permite falar de uma re-luso-tropicalização do discurso, bem como uma sobrevalorização de autores das antigas colónias portuguesas cuja estética roça o arqui-paternalismo lusitano.

Por outro lado, coloca-se a questão da imigração, do tratamento dos imigrantes africanos em Portugal, dos seus direitos de asilo e de mobilidade, sempre com subordinação a exemplos bastante concretos. Determina-se a actuação do SEF português, como barreira oficial à livre circulação de imigrantes, condicionando toda a sua vida social, política, económica e cultural.

Coloca-se nesta comunicação o problema do conceito de «Lusofonia» a partir do texto e da sua tradução: surge assim um conceito mais amplo de «Lusofonia», que, de tanto se estender, poderá incorrer na sua própria relativização e aniquilamento.

Poder-se-á dizer que se pretende questionar que tipo de Lusofonia se quer para os países que a constituem: a da diversidade, ou a da subordinação; a da liberdade, ou a da rendição a uma constituição de hierarquias; a das periferias autónomas, ou a do centralismo.

É também ponto fundamental deste texto a chamada de atenção para a emergência da crítica africana, tão abafada pelos funestos críticos lusitanos, sempre a debitar matérias à distância, e, em parte, a constituir-se como fiéis da balança de um território altamente controverso: a crítica chama a si os louros da literatura e remete para segundo plano o texto de que se ocupa. Mais: a crítica exerce uma dominação subtil que, muitas vezes, branqueia, distorce e insinua «leituras» ao serviço de uma ideologia quase sempre conservadora e paternalista. O escritor africano, ainda que elevado aos extremos do pódio, não se descarta do exotismo que lhe coube na rifa, e rende-se ao novo cânone que se encolhe um pouco para alojar mais alguns novos nomes.

Faz-se ainda menção da lusofonia colonial, como contraponto às novas formas de lusofonia, por forma a relembrar aquilo que o passado não deixa de reflectir no presente, sobretudo quando se convocam os velhos delírios patológicos da nossa colonização.

Importa ainda desmistificar o carácter oficializante da Lusofonia, aprumada e engravatada, muitas vezes subordinada apenas a interesses económicos, que passam pelo comércio do livro literário ou pelo manual escolar. Essa desmistificação desemboca no sentido mais literal, mais inócuo e mais virginal daquilo que se entende verdadeiramente por Lusofonia: a palavra da comunicação familiar, no domínio mais ínfimo da tribo linguística.

Palavras-chave: Lusofonia; paternalismo; tradução; imigração; passado/presente.

1. Um plano de intenções

De intenções sabemos do estado crítico do Profundo: como as prisões, encontra-se repleto. Ouvimos – temos ouvido – falar da sagração apoteótica da Lusofonia. Apoteose nacionalista de um país, Portugal, que, após a perda de um império, o quer substituir pelo cadáver da língua portuguesa, que tão mal trata, mas que anda por aí espalhada aos quatro ventos. Fazem bem, os nossos parceiros lusófonos, em despejar na portuguesa língua aquilo que tão bem sabem fazer: codilhá-la de tropismos, a ponto de ela própria se perguntar se ainda é da portugalidade o seu princípio. É que a boa conduta da nossa língua, sobretudo dos neo-eufemismos com que serviços, profissões e actos menos lícitos se disfarçam, causa pena, senão asco.

O Novo Mundo Português de há 30 anos para cá, necessariamente saudosista do passado, nunca capaz de extinguir na fonte o delírio de uma nacionalidade à escala mundial, continua a querer perpetuar os vícios do passado: as editoras de manuais escolares continuam ao assalto dos milhões de falantes que os países de África abrigam, e no caso de Moçambique, as cotas de mercado são terrivelmente disputadas, por regras que parecem ultrapassar os códigos da ética mercantil. Incapazes de dialogar com os outros, vemos sempre neles uma promessa de negócios e uma fonte de receitas que, neste momento, existem porque a língua proporciona o diálogo do código comum de 200 milhões de falantes. Ironicamente, a mesma língua que Portugal cerceou aos falantes de África, é a que agora disputa a sua presença, por meios mais do que lamentáveis, no único intuito de fazer enriquecer aqueles que só detêm os meios e as técnicas de fazer chegar a língua às bocas, como pão. Mas não é do pão que se trata. O livro, que já foi um paliativo, tornou-se agora um bloco de cimento, produzido em massa e vendido a peso de ouro, para inaugurar as fachadas da cultura do hemisfério sul. Na recente disputa de duas editoras portuguesas pelo mercado de manuais em Moçambique, descortinamos séculos de atraso civilizacional: o português, sempre com a sua componente delirantemente imperial e o vício consanguíneo das feitorias nos glóbulos; e o africano, incapaz de pressentir a extensão da burla que lhe vendem.

Da iconografia e da cultura de África, além dos clichés e estereótipos que herdámos, e que observamos no olhar português sobre esse continente, capaz

de misturar documentários da vida animal, com receitas de jornadas gastronómicas, fica-nos ainda o resíduo recalcado do nosso quintal de couves: as machambas do nosso contentamento, vamos querer recuperá-las num Timor reconstruído, numa Angola sem gestos fratricidas, num Moçambique democrático, num qualquer país à procura de certa estabilidade, como se a democracia, sobretudo a nossa, pudesse constituir-se como modelo seráfico. Somos um país com uma certa vocação para reuniões familiares. Mas como bons pais de educação severa, não queremos que os nossos filhos coloquem os cotovelos sobre a mesa, nem que venham com barbarismos linguísticos que nos perturbem a boa paz ortográfica. Afinal, sabemos reagir pelos acordos, ou encafuar meia dúzia de palavras nos dicionários, para que eles mesmos se possam lançar nos mercados dos milhões de falantes. Palavras para quê?

A nossa visão lusófona continua a perpetuar a obra de Camões como o cânone a seguir; aliás, *Os Lusíadas* constituem, como julgamos, a maior das ficções – o que talvez possa ser posto em dúvida, porque os próprios portugueses desconhecem a epopeia. Mas reservamos aos outros o pequeno espaço que duas ou três editoras permitem, em colecções justamente chamadas de «Autores Africanos» ou «Estudos Africanos», que é outra prateleira antes da prateleira. Noutra antecâmara, arrumadinhos no final dos manuais escolares do nosso sistema educativo, encontram-se os textos da dita e cara lusofonia: quase remetidos para o cantinho da poesia, a pretexto de um qualquer «voo no azul» ou outra fórmula ainda mais risível, surgem nomes como os de Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Daniel Filipe (repare-se na confusão), Alda do Espírito Santo, Maria Eugénia Lima, Manuel Rui, Vasco Cabral, Noémia de Sousa, José Craveirinha e Fernando Sylvan, terminando o cortejo da apagada e vil auto-contrição um Menotti del Picchia. Depois, aproveita-se invariavelmente para fazer a situação da «Língua Portuguesa no Mundo», de modo a ficarmos narcisicamente rendidos à evidência da nossa ilusão de povo desmedido. Antigamente, dávamos aos outros os nomes dos nossos rios, das nossas estações e apeadeiros, das nossas paróquias culturais; hoje ficamos a saber que os outros países são uma espécie de sociedade tutti-fruti, cuja capital fica algures num oceano que ninguém identifica. Já fomos surdos e cegos. Agora, quando é preciso falar dos outros e com os outros, a lusofonia fez-nos mudos.

2. A babel, a tradução e a lusofonia

Quando, há poucos anos, assisti a uma conferência sobre a Lusofonia, em Coimbra, reconheci, na altura, que saí mais confuso do que entrei. Falava-se também em Lusografia. E os conferencistas não pareciam muito convencidos do seu papel ali. A confusão é tal que, depois de uma pergunta que coloquei, também eu não deixei de sentir na questão as sequelas da aporia. Na altura, deixei a seguinte questão: sendo os estudos de tradução uma área altamente

reconhecida, nas catedrais do conhecimento da modernidade, e não devendo o texto traduzido ser tomado como mera tradução, mas um texto literário diferente do texto-fonte, isto é, um terceiro texto (Barrento: 2002, p. 106), será que porventura este outro texto, vertendo por exemplo do Inglês ou do Italiano (para aproveitar um tradutor possível: Vasco Graça Moura) participa também da lusofonia? Simplificando: qualquer tradução para português (das vertentes brasileira, portuguesa, moçambicana ou outras) de obras literárias faz delas também obras literárias da lusofonia? Goethe pode, por mão de Paulo Quintela, tornar-se lusófono? E Homero, a partir de Frederico Lourenço?

Sendo assim, o que é a lusofonia: aquilo que se diz e se produz em língua portuguesa, mesmo que transcenda o código dessa língua? Pode a bíblia ser um produto lusófono, tendo em conta, não apenas as traduções conhecidas, mas a fenomenologia histórica da tradição missionária portuguesa? E depois da heresia de Lutero, será possível não distinguir no *Pai Nosso*, e nessa beatitude da segunda pessoa do plural, sinais da inevitável lusofonia? Desta *ipseidade* nos fala Paul Ricoeur, mas acrescenta João Barrento (Barrento: 2002, p. 108) que Goethe já a tinha aflorado, admitindo que o propósito da tradução de qualidade era «o de tornar a tradução idêntica com o original, mas de modo a que ela possa ser avaliada, não como alternativa ao outro, mas porque surge no lugar do outro».

Assim, a obra que, alguns alvitram, mais exprime a identidade nacional portuguesa, "Os Lusíadas", vertida para alemão, numa tradução que implique estádios reputados de literariedade, deixa de ser uma obra lusófona, para se filiar na germanofonia. E os limites da lusofonia terminam no momento em que os enunciados lusófonos são substituídos por ilusões literárias do mesmo calibre, noutros códigos. Eis um paradoxo que nos parece intransponível, sobretudo quando as literaturas mundiais, mas também as linguagens, se debatem com a *glocalização* (conceito caro aos comparativistas e procedente da ligação dos termos *globalização* e *localização,* como se poderá ler em Roland Robertson) e um certo «fim da história», que culmina na homogeneização do mundo.

Do mesmo modo que a língua é praticada individualmente, mas a sua génese é sempre social, supra-individual e interpessoal, a literatura (mesmo a de autor) perde a sua matriz individual, torna-se interpessoal, e supracodifica-se: o resultado é Shakespeare ser uma hidra de milhentas cabeças, sujeita às mais variadas modalizações linguísticas, pelas quais o leitor inglês, mesmo o mais conservador, só poderia quedar-se pela tentação do narcisismo ou pelos efeitos de reconhecimento – tensões à parte (Buescu, 2002).

3. O problema da emigração, circulação e direitos de asilo - lusofobias

Discursando sobre a questão da lusofonia e da globalização, o filósofo e teórico angolano Pedro Miguel, como Carvalhão Buescu no-lo apresenta, usa de uma metáfora: «encontramo-nos todos numa grande sala», onde televisão, jornal e outros meios nos permitem ali manter; porém, «naquela sala, nenhuma pessoa se interessa por outra». Pedro Miguel acrescenta que, a alternativa a um mundo onde estamos todos juntos sem nos conhecermos, regidos por relações de mercado e de economia, é um regresso às origens, sem ilusões passadistas, mas com o dever de resgatar identidades.

Em Portugal, todavia, a sala onde acolhemos lusofalantes do Brasil, Guiné, Moçambique, Cabo Verde, Timor e todos os outros países, é uma sala onde nem todos se podem sentar no sofá, onde só alguns podem tomar uma bebida e onde o mestre de sala dita as regras do protocolo. É evidente que os novos racismos, as formas encartadas de xenofobia, em certos contextos de tensão, não deixam a menor dúvida quanto à velha questão semiótica de distinguir *de onde se fala e de onde se ouve*.

A própria CPLP, como se sabe, é uma Organização Internacional que privilegia as questões financeiras e económicas, em desfavor das culturais.

Se a lusofonia é também uma forma de globalização do discurso e, com isso, homogeniza os falantes, de modo a transferir mais facilmente bens ideológicos, culturais, sociais e, em especial, económicos, ela existe como forma de manutenção da ideologia dominante, que rasura a diversidade. Por mais que os escritores africanos tentem mostrar-se tendencialmente diferentes, a verdade é que sofrem a inevitabilidade de estar sujeitos à circulação dos mercados livreiros, das grandes editoras sediadas em Lisboa, e de condicionantes que respeitam um padrão europeu. Até o discurso daqueles que se dizem não comprometidos com o que se entende pelo «sistema» – veja-se o caso de David Mestre – é encafuado em edições de elevado prestígio, como a Imprensa Nacional, associada também a críticos que tendem a relativizar as condições de singularidade dessas literaturas. Por outro lado, as grandes editoras, se facilitam a expressão numérica dos títulos, com grandes tiragens, nem sempre facilitam o acesso à leitura daqueles para quem o livro é objecto de luxo, o que implica a assunção do paradigma económico e questões de exclusão.

Mamadou Ba, um emigrante senegalês em Portugal, resume assim o problema dos estrangeiros no nosso país: «o denominador comum de um senegalês, de um guineense, de um angolano, de um ucraniano, aqui em Portugal, é sermos imigrantes e carne para canhão». Confrontado com a realidade portuguesa, para acabar um curso de tradução teve de empregar-se na construção civil, onde «as condições laborais eram execráveis», foi despedido

depois de ter aparecido numa reportagem televisiva sobre um Congresso da Rede Anti-Racista, viu a prorrogação do visto indeferida várias vezes, passou à condição de clandestinidade (havendo o paradoxo de possuir documento emitido pelo Ministério da Justiça com autorização para permanecer em Portugal durante 8 anos), foi convidado a ir à Finlândia em representação da Rede Anti-Racista por Portugal – ficando à mercê de um aviso dos Serviços de Estrangeiros e Fronteiras a clarificar a sua interdição de regresso –, foi detido no aeroporto, viu outros pedidos de clarificação da situação serem indeferidos, sentiu quererem impor-lhe uma autorização de permanência (que ele considera serem «uma fragmentação do direito de cidadania»). E Mamadou Ba considera a situação jurídica actual um eufemismo do anterior quadro jurídico, em matéria de direitos de residência. Alfredo Margarido é muito claro, quanto a este ponto: «são os princípios restritivos do nacionalismo da direita que dão forma e fundo às decisões legais».

Sabemos muito bem das intenções dos nossos governos, em matéria de imigração. Há restrições quando interessa e imperam medidas proteccionistas; há permissão quando no nosso quintal começam a faltar os jardineiros, os mestres-de-obras e os quadros qualificados que possam torná-lo um quintal inteligente.

Aprendemos a lição bem depressa, com o chauvinismo franco-alemão, garantia de exemplo para a nossa imaginante visão de sustentáculo do mundo português. O desenraizamento que oferecemos aos outros não deixa de ser subsidiário do nosso desenraizamento na Europa, onde, como emigrantes, nunca estivemos completamente em França, e como regressados, nunca ultrapassámos o trauma da ausência. Comunidades residentes num vazio, a meio de coisa nenhuma: esse é o cenário que reservamos aos imigrantes vindos dos países de língua portuguesa, mas, em parte, aos imigrantes vindos dos países do velho Leste europeu. O SEF é o novo estilo de limpeza étnica, lápis azul da imigração, que distingue trigo de joio e restringe os direitos de cidadania de homens e mulheres que tiveram o infortúnio de serem produtos a destempo de uma colonização portuguesa. Nunca poderemos pensar que é justo penitenciarmo-nos pelos 500 anos de exploração, em África, uma vez que temos, como europeus, mesmo que a reboque, a estima em alta.

4. O passado revisitado – lusofodias

Em três anos de ensino primário em Moçambique, três foram os Livros de Leitura. O primeiro, da Primeira Classe (1972, Lourenço Marques, com autoria de Maria Luísa Cardoso e Silva e Maria Márcia Trigo), de suspeitos contornos, agora à distância (porque o que é subliminar é invisível para crianças): homens e mulheres brancos e negros; tarefas e papéis divididos entre homens e

mulheres; crianças negras e brancas em convívio franco; a sugestão de uma família mista; mas tarefas e estatutos separados, habilmente, quando se trata das duas raças: quem constrói a Escola ou a casa (junto a palhotas) é o negro; quem é normalmente o Professor é o branco. Os símbolos do arqui-regime constam de uma página dedicada à Escola (crucifixo, bandeira portuguesa), misturando religião e política, como se de irmãos se tratasse. A página dedicada à Igreja não deixa margem para dúvidas: o Padre é branco – no fundo, como a religião (para poder ser asséptica e imaculada). Há um Médico negro, que, apesar de tudo, está ao serviço do menino branco (mas diz-se que «estudou muito para saber curar os doentes», como se esse infinito estudo fosse a barreira para enterrar as exíguas possibilidades dos meninos negros – é preciso recordar que a imagem que o Estado Novo queria passar, de escola inclusiva, sem distinção racial, era o logro dos 5 meninos negros, por turma, sentados no último lugar de cada fila); os idílicos espaços onde meninos brancos e negros convivem aparentam a mais despreocupada essência multicultural, porém, talvez não seja ao acaso que a menina branca escreve a giz, no quadro, acima da menina negra, ou que seja o menino branco que finte o menino negro no futebol, o homem negro esteja associado à enxada e a mulher negra à roupa para lavar e guardar, ou ao pilão.

O segundo livro, da Segunda Classe (1972, autoria de A. Macedo, H. Pacheco e J. Figueiredo), denominado *O Meu Companheiro*, é muito mais refinado, porque os textos são mais complexos e as mensagens querem fazer-se passar, agora verbalmente. Na página 7, temos a imagem de uma menina branca que detém um livro e o parece ler para as amigas, de que fazem parte duas meninas negras, sob o lema de que temos de tratar com carinho os nossos companheiros, isto é, os livros; a página 10 é a do médico branco que atende a Luisinha (menina negra), com a mãe por perto, em atitude atávica; para além dos hinos ao trabalho honesto e alegre, sucedem-se elogios ao bom comportamento social, à pontualidade, à religiosidade, à poupança, à recompensa pelo trabalho, aos bons hábitos de higiene, à família exemplar, à bandeira nacional (naturalmente a portuguesa), à Sagrada Família e a Portugal; mas, mais interessante, é o texto da página 82 («As duas capitais», em que a Palmira e a Aissa (alunas de cor branca e negra, respectivamente, como se depreende pelos nomes) disputam a capital: uma afirma que é Lisboa, outra que é Lourenço Marques – a Professora, no tom apaziguador da praxe, lá diz que ambas têm razão, mas que, se Lourenço Marques é capital de Moçambique, que é uma província, Lisboa é capital de Portugal inteiro, que é o total das províncias. Tudo isto a bem da nação. A ideologia é marcante e assenta em premissas muito sólidas, do ponto de vista da visão fascista e colonizadora. O paternalismo, enfim, serve para sossegar qualquer foco de oposição à representação política federalista.

O terceiro livro, o da Terceira Classe (com autoria de Jorge Belchior e Américo Gonçalves, 1970), designado *Terra Bem Amada*, é de todos aquele em que a mensagem política é mais notória e aquele em que não se esconde a ideologia dominante: abre com uma citação de António Sardinha, bem conotado com o Estado Novo, segue com a letra e pauta da «Saudação à Bandeira», algo que os alunos diariamente faziam, em ritual marcial e gestualidade fascista (a saudação de braço levantado e mão estendida, em haste), antes de se iniciarem as aulas, e finalmente prossegue com a «Saudação à Bandeira», apenas com letra e imagem alusiva; entre textos inócuos ou placebos, provindos das culturas orais africana e portuguesa, surgem elementos de «educação feminina», referências à cultura portuguesa no Brasil (com exposição das duas bandeiras), uma lição de humildade, imagens sobre a mocidade portuguesa, indicações sobre o *Mundo Português*, um texto tipicamente belicista («O Regimento»), um texto sobre as cidades de Moçambique, outro texto sobre «Usos e costumes de Moçambique» (com as habituais estereotipias), e um texto finalizador («Pela Pátria»), encimado pela bandeira de Portugal. Percebe-se que Moçambique não tem símbolos, mas «graciosos» aspectos de cultura, todos eles misturados com textos sobre Portugal continental, numa confusão que permite jogar com o imaginário caótico das crianças. Este livro, na parte interior da capa, ostenta ainda a letra do Hino Nacional de Portugal. Se tomássemos o livro de Ciências Geográfico-Naturais da 3ª Classe, veríamos que os referentes são maioritariamente externos, pois, embora «aprovado oficialmente para o Ensino Primário do Ultramar», o livro é um *melting pot* de elementos de convivência duvidosa, que sob o olhar dos «naturais» de Moçambique só pode provocar, no mínimo, a estranheza. E baseia-se claramente na ideia de domínio cultural da velha metrópole, algo que já foi estafado em mais de umas dezenas de estudos.

Resta dizer que a Lusofonia de um passado, nos anos 70, em Moçambique, era a da cisão entre «pai» e «filho» (entenda-se, metrópole e ultramar), a da tentativa de deslocar a imagem nacional de Moçambique, substituindo-a pela imagem da pintura superficial do nacional-colonialismo português. Portugal afirmava-se pelos padrões culturais e pela língua do português reinol, querendo constituir-se como potência política. O veículo da língua procurava fazer prevalecer o universal sobre o particular e o local. A lusofonia assumia-se como um inquietante complexo ideo-político de um corpo, que rasurava os seus membros como se os amputasse. Nessa operação de amputação linguística e cultural, Portugal afirmou-se como Impotência Metropolitana: sofria de uma espécie de doença, cuja solução terminou na dilaceração do corpo, na sua desmembração, e finalmente na autognose lusitana, que, acreditamos, ainda não terminou. A tentação de devolver a um corpo velho os membros viçosos do antigo imaginário é real. E esmagadoramente sinistra.

5. A lusofonia doméstica

A linguagem das minhas filhas é tudo menos neutra. É a linguagem da imposição do sistema, marcada pela ditadura masculina do código, mas também recheada de preconceitos, estereótipos, eufemismos e distorções que equivalem a um pensamento ideossincrático lusitano. Não sei quantificar a minha dose de racismo, nem a minha dose de machismo. Nem ter consciência dos preconceitos possíveis nos torna inelutavelmente imunes. Por isso, com os limites dos preconceitos que transporto nos meus actos de fala, transmito às minhas filhas não apenas um código linguístico, mas um código ético, político e social.

As histórias lidas à noite, antes de adormecerem, ou as conversas em que os nossos olhos mal se cruzam, levam sempre interpretações da realidade falíveis e mitificadas. Não sou eu que falo, mas uma língua e uma cultura que falam por mim. E quando digo às minhas filhas que todos os homens são iguais, tento, desesperadamente, explicar-lhes aquilo que não deveria ser sujeito a explicação: porque se parte do pressuposto de que nem todos os homens são iguais. O que não deixa de ser verdade. Alias, é a verdade cruel do mundo.

É uma linguagem simples aquela que elas usam. É uma linguagem quase neutra, quase imparcial. Mas é possível nascer-se imparcial? Quando lhes leio a «História do Elefante Azul», que nasceu diferente dos outros (como o patinho feio, que por acaso (?) era preto), não estou ao mesmo tempo a dirimir os seus e os meus interesses? A fragilidade delas, perante um mundo que tratará de aprofundar as suas contradições; a minha consciência moral, que necessita de tranquilidade?

Sei, pelo menos, que a lusofonia mais importante – a mais importante de todas – é a que se passa entre mim e as minhas filhas, à semelhança daquela que se passou entre mim e os meus pais: a lusofonia dos nomes dados às coisas pela primeira vez, do amor, dos primeiros impropérios, da verdade e da mentira, da ira, do grito, da dor, da mágoa, dos nomes balbuciados, das palavras sem rr, das palavras que não saem por vergonha, das palavras com saliva ou com doce de ameixa, das pequenas alegrias, dos ódios passageiros, dos silêncios, das palavras imitadas no olhar cúmplice das bocas, do choro convulsivo dos castigos, das coisas de trazer por casa.

Mesmo assim, quando digo *pedra*, elas sabem que *pedra* é *pedra*. Quando digo *rio*, sabem que *rio* é *rio*. Quando digo *Moçambique* elas não sabem do que falo, e eu não fico muito preocupado. E quando lhes digo que há fome no mundo, percebem que há fome no mundo, se o disser com a fome que têm e com a violência das imagens. A minha lusofonia faz-se de pequenos entendimentos, muitos equívocos, mas nunca de ilusões mistificadoras.

Com 3 anos, a mais nova usa a expressão «bué bom». Umas vezes corrijo para «muito bom»; outras, deixo passar de propósito. Um dia perceberá toda a babel da linguagem, com suas nuances politicamente correctas, seus modos de não colocar os cotovelos na mesa, seus libertinos jeitos de derramar o vinho sobre a mesa, e deixar a sua mancha rosicler.

Talvez lhe venha a dizer, mais tarde, que a minha pátria não é a minha língua, mas que a minha pátria é a que me dá o pão meu de cada dia, que eu como. E talvez então entenda que, se Moçambique optar pela língua inglesa, arrumando definitivamente a nossa no novelo da deusa Clio, lucrando com isso a erradicação da pobreza e da miséria, esse não é o mal maior vindo ao mundo. Não vale a pena morrer de fome, só para falar português. Bom seria que a portuguesa língua nos desse mais do que palavras, mas sobretudo o entendimento para a consciência da justiça. Diria Camões, «O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a Pátria (…)». Pois não, especialmente se a Pátria se reduzir à língua. Mais do que Lusofonia, os países que tributam a lusa língua, têm de exigir a democracia e a «lusocomia», a mesa onde todos se possam sentar, à luz de uma «viva, acesa e boa alegria». Então, sim, nessa altura a língua serviu a comunicação. Serviu para alguma coisa.

BIBLIOGRAFIA

BARRENTO, João, *O Poço de Babel, para uma poética da tradução literária*, Lisboa, Relógio D' Água, 2002.

BUESCU, Helena Carvalhão, «Littérature comparée et «Glocalisation»», in *Multiculturalisme et Identité en Littérature et en Art*, Polinésia Francesa, Université de Polynésie Française, 2002.

HOUAISS, António, «Sobre o Mundo da Lusofonia e a Natureza da Literatura», in *O Fenómeno Literário nos Países Lusófonos, Cadernos do Povo, Revista Internacional de Lusofonia*, Pontevedra-Braga, 1987.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2001.

MARGARIDO, Alfredo, *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

NOA, Francisco, *Império, Mito e Miopia, Moçambique como Invenção Literária*, Lisboa, Caminho, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice, o Social e o político na Pós-modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1999.

URRUTIA, Jorge, *Leitura do Obscuro*, *uma Semiótica de África*, Lisboa, Teorema, 2001.

ENTRE O MÁRMORE E A MURTA

Hélder Garmes
Universidade de São Paulo

Resumo: O artigo "O mármore e a murta" de Eduardo Viveiro de Castro trata do modo como o europeu não era capaz de compreender o comportamento do indígena sul-americano, visto como um ser inconstante em sua fé e em seus princípios morais. Pretendemos, neste trabalho, averiguar o quanto esse mal entendimento do *logos* indígena foi transferido para a figura do mestiço. A inconstância e a imprevisibilidade serão traços do caráter do mestiço nos romances oitocentistas de várias colônias portuguesas, traços que entrarão em confronto direto com uma busca de valorizar a miscigenação como elemento original da formação de tais sociedades. Veremos como em diversas situações a representação do mestiço traz consigo uma dupla face: de um lado, a degeneração dos costumes; de outro, a pureza e originalidade da cor local. É entre o mármore e a murta que a figura do mestiço se situa, sempre dentro de uma lógica de tradição européia.

Palavras-chave: literatura comparada, mestiçagem, romance, romantismo, colonização, indianismo

A representação literária do mestiço

A proposta deste texto é tratar da representação do mestiço na literatura de língua portuguesa no século XIX. O termo "mestiçagem" passou a ter um largo emprego na reflexão cultural e literária do Ocidente desde o século XIX, na medida que a noção de raça ganhava estatuto de categoria científica por intermédio do positivismo e que o conceito de cultura ganhava mais e mais prestígio na etnologia. De lá para cá, muito foi dito e muitos balanços foram feitos sobre tais noções – e aqui me refiro a trabalhos como *Cultura, a visão dos antropólogos*, de Adam Kuper, ou *A noção de cultura nas ciências sociais*, de Denys Cuche, ou ainda *Race, culture and evolution - essays in the history of anthropology*, de George W. Stocking Jr.

Na reflexão mais contemporânea sobre os imbricamentos culturais, o termo "mestiçagem" nem sempre é bem visto, vinculado que está historicamente à noção de raça. Muitos preferem designações como hibridismo, mesclagem, aculturação, transculturação etc. Como meu objeto de estudo situa-se no século XIX, quando a noção de raça encontra-se em evidência, prefiro manter a noção de mestiçagem para falar dos enfrentamentos culturais ali literariamente representados. Para precisar tal noção, tomo como referência teórica desta análise a obra de Serge Gruzinski. Em *O pensamento mestiço*,

Gruzinski define mestiçagem como o "embate de civilizações ou de conjuntos históricos diferentes" (cf. Gruzinski, 2001: 62), considerando ainda que as "mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados" (Gruzinski, 2001: 320). Creio ser exatamente isso o que está sendo encenado nos romances oitocentistas que serão abordados neste trabalho.

O texto de Eduardo Viveiro de Castro

No artigo "O mármore e a murta" (1992), Eduardo Viveiro de Castro demonstra como as diferentes modos de estar no mundo do europeu e do índio brasileiro, mais especificamente, dos tupinambás, resultaram numa visão estereotipada do índio por parte do europeu, considerado inconstante em sua fé em Deus. A ordem cultural dos tupinambás partia do princípio da incompletude ontológica da condição humana, fazendo com que o outro fosse uma solução e não uma ameaça. Assim, tornar-se branco era um valor entre os tupinambás, e assim faziam tudo o que os padres diziam, exceto o que não queriam fazer, já que procuram a alteridade e não a crença. Esse desentendimento da sociedade tupinambá fez com que o padre Antônio Vieira, no "Sermão do Espírito Santo" (1657), falasse da inconstância da alma indígena ao comparar a fé do europeu à estátua de mármore, sempre igual a si mesma, e a fé do índio à estátua de murta, que sempre cresce e desfaz a figura, necessitando ser sistematicamente podada e refeita.

Acreditamos que a figura do mestiço em determinadas colônias portuguesas irá ser informada por tais desentendimentos, incorporando, por exemplo, o elemento da inconstância. É evidente que aquilo que valia no Brasil do século XVII – um verdadeiro enfrentamento entre brancos e índios por intermédio da catequização católica, de que trata o texto de Vieira – não está presente nos textos do século XIX. A lógica indígena está fora disso por completo. Temos nos romances oitocentistas a sedimentação de uma imagem que se construiu pouco a pouco do indígena brasileiro. Integrando-a como um de seus elementos centrais, temos a inconstância da alma selvagem.

Tomarei como horizonte do deste trabalho textos paradigmáticos do Brasil, Goa e Cabo Verde. No Brasil, *O Guarani* (1857), de José de Alencar, romance que, entre outras coisas, trata alegoricamente da origem da nação brasileira. Em Goa, *Os brâmanes* (1866), do goês Francisco Luís Gomes, primeiro romance de língua portuguesa publicado na Índia. Em Cabo Verde, *O escravo* (1856), do português radicado em Cabo Verde, José Evaristo de Almeida, considerado pelos próprios cabo-verdeanos como um romance paradigmático na história da literatura daquele país.

As contradições em torno da mestiçagem em *O guarani*

Lembremos sucintamente a trama de *O guarani*. A narrativa passa-se no início do século XVII, às margens do rio Paquequer, no interior do hoje Estado do Rio de Janeiro. Portugal e, portanto, o Brasil estão sob o jugo espanhol. Narra-se o drama de D. Antônio de Mariz, que fixara sua moradia distante dos centros urbanos para não prestar vassalagem ao rei da Espanha. No entanto, tinha sua residência constantemente ameaçada por ataques indígenas, além de abrigar forasteiros que nem sempre eram confiáveis.

Sua filha, Cecília (a Ceci) estava prometida em casamento ao nobre Álvaro de Sá, que a amava de verdade, mas era cobiçada fisicamente pelo ex-padre e aventureiro italiano Loredano (na verdade, Ângelo de Luca). No entanto, Ceci acaba se apaixonando pelo índio Peri, que a servia porque D. Antônio, certa feita, havia salvado a mãe de Peri de um grupo de aventureiros brancos e Cecília lhe dera muitos presentes. Já Isabel, filha bastarda de D. Antônio com uma índia, integrada à casa como "sobrinha", apaixona-se por Álvaro. Quando há uma revolta contra D. Antônio de Mariz liderada por Loredano, Peri frusta a revolta e o italiano é condenado à fogueira. Álvaro é ferido mortalmente ao sair na buscar de provisões e Isabel suicida-se junto ao amante, morrendo ambos asfixiados (uma reedição das mortes de Romeu e Julieta). Ao final, há uma invasão dos índios aimorés e Peri e Ceci são instados por D. Antônio a fugir. Antes de partirem, entretanto, Peri é batizado por D. Antônio. Todos as outras personagens morrem nessa batalha. O livro termina com a fuga dos amantes e uma inundação do rio Paraíba, da qual Peri e Ceci se salvam flutuando com o auxílio de uma palmeira, tal qual a lenda de Tamandaré (o Noé bíblico).

Peri é forte, bravo, corajoso, sincero, correto, legal, ético, cristianizado pacificamente ao final do romance e tantas vezes comparado pela crítica ao herói de cavalaria. É, portanto, uma personagem confiável, igual a si mesma. Apesar de seu aspecto indígena, seu caráter seria sem dúvida comparado por Vieira a uma estátua de mármore.

Mas não é Peri que está em questão e sim a mestiça Isabel, onde mora a instabilidade. Se ela é aceita por D. Antônio e por Cecília como uma igual, isso já não se dá em relação a D. Lauriana, esposa de D. Antônio, que, por uma questão de formação, como afirma o narrador, vê os índios como raça inferior, além de haver em sua relação com Isabel a sugestão de algum ressentimento em relação à aventura amorosa do marido. Na conversa que tem com Cecília no início do romance, a condição de bastarda e mestiça de Isabel fica explicitada. Se Isabel é aceita na casa como uma espécie de dama de companhia de Cecília, ocupa, entretanto, um lugar de instabilidade, como deixam claro os trechos abaixo. Diz o narrador:

> D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações.

E, mais tarde, assume D. Antônio:

> — Sim, Isabel é minha filha. Peço-vos a ambos que a trateis sempre como tal; que a ameis como irmã, e a rodeeis de tanto afeto e carinho, que ela possa ser feliz, e perdoar-me a indiferença que lhe mostrei e a infelicidade involuntária que causei à sua mãe.

A expressão "cativado" do primeiro trecho pode ter aqui duplo sentido: presa à força física (escrava) e presa pela afeição (amante). É, portanto, duvidoso, se D. Antônio violou ou não a mãe de Isabel. E, de acordo com o segundo trecho, se a infelicidade que causou à mãe de Isabel foi involuntária, então significa que de algum modo a considerava. Tudo indica que a mãe de Isabel rejeitou a sua origem, como se infere da cena em que Isabel declara seu amor a Álvaro:

> — Sabeis o que eu sou; uma pobre órfã que perdeu sua mãe muito cedo, e não conheceu seu pai. Tenho vivido da compaixão alheia; não me queixo, mas sofro. Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra.

A única herança que Isabel recebeu foi um frasco contento o veneno curare, para que pudesse se suicidar, caso tivesse de passar por sofrimentos insuportáveis. Isso faz supor que a mãe dela vislumbrava no futuro da filha tais sofrimentos. Entre uma raça e outra, Isabel é uma figura sem lugar definido, que não tem a simpatia nem a confiança de todos, apresentando-se portanto como uma figura não confiável.

A origem e a condição de Isabel já surgem maculadas por um "pecado original" do qual ela nunca pode se livrar: a de filha bastarda. Além disso, sua caracterização é feita, em certos aspectos, por oposição à caracterização de Cecília, o que só pode prejudicá-la, já que Cecília é perfeita. Isabel era "o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade". Com "seus olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador", sua caracterização apela para a sensualidade e a passionalidade. As características de "languidez", "malícia", "indolência" a distanciam em definitivo da heroína branca romântica, no caso Ceci, sempre caracterizada como um anjo na Terra[1].

1. Isabel tem em *A moreninha* de Joaquim Manuel de Macedo sua antecessora nos aspectos psicológicos,

Tudo isso faz de Isabel uma figura que se encontra entre a aceitação e a rejeição social, entre a integridade e a corrupção de caráter, entre a afetividade e a sensualidade, entre o amor e sexo. Tanto sua caracterização física e psicológica, quanto sua ação no decorrer do romance oscila entre tais opostos, não sendo, portanto, uma figura previsível ou mesmo confiável. É, neste sentido, mais "real" do que qualquer outra personagem, mas, tendo em vista que não é pelo realismo e sim o pelo idealismo que José de Alencar constrói *O guarani*, podemos ver na figura de Isabel a herança da inconstância da alma selvagem apregoada por padre Vieira.

Assim, ainda que o desfecho de *O guarani* venha colocar os marmóreos Peri e Cici como os pais da nação e, portanto, a mestiçagem como símbolo da identidade nacional brasileira, a caracterização de Isabel traz para a caracterização do mestiço a inconstância da murta.

A conversão dos infiéis em *Os brâmanes*

Em *Os brâmanes* temos uma situação diferente de *O guarani*, já que há ali o enaltecimento do processo de catequização do hindu em contradição com a violência desse mesmo processo. A mestiçagem surge como solução simbólica, mas com resultados imprevisíveis e inconstantes.

Retomemos em linhas gerais a narrativa de *Os brâmanes*. Passa-se parte em Fizabad, ao norte da Índia, e parte em Londres, na primeira metade e em meados do século XIX. Mr. Davies, um irlandês de grande fortuna na Índia, tem uma doença crônica e chama seu sobrinho Roberto para auxiliá-lo nos negócios. Este, que tinha grandes dívidas em Londres, aceita prontamente a oferta para fugir aos credores e na esperança de ganhar parte da herança do tio. Viúvo, Roberto deixa sua filha Helena para ser educada na casa do irlandês Hartman em Londres. Ignorando os costumes indianos, Roberto acaba por ofender gravemente Magnod, um brâmane que a longos anos servia a casa de Mr. Davies. Faz com que Magnod perca sua casta e vire um paria. Para não envergonhar a família, Magnod foge. Sua mulher se suicida e seus dois filhos, Emília e Tomás, ficam abandonados. Arrependido, Roberto, com o apoio de Frei Francisco, acaba adotando os filhos de Magnod e os envia a Londres, para serem educados junto de Helena. As três crianças passam a ter ótimas relações e com o passar dos anos Tomás acaba se apaixonando por Helena.

Quando Mr. Davies morre, descobre-se que Magnod roubara o último testamento que o falecido deixara, que beneficiaria Roberto, ficando, portanto, valendo o penúltimo, que deixava a maior parte da fortuna para Ricardo, filho

---

e irá fundar uma tradição na caracterização da mulher mestiça na história da literatura e na cultura brasileiras que terá seu protótipo fixado contemporaneamente na figura da mulata.

de Mr. Davies, e uma menor para Roberto, com a condição de Helena se casar com Ricardo. Tanto os três jovens como Ricardo vão para Fizabad. Ricardo, apesar da intenção de se casar com Helena, encanta-se com Emília e a seduz secretamente. Esta tem um filho de Ricardo, mas morre no parto. Helena, sem saber quem era o pai da criança, promete a Emília no leito de morte que cuidaria dela.

Nesse meio tempo, Magnod tornara-se um thog, membro de uma espécie de seita que cultua o crime, o roubo e a morte, perdendo totalmente qualquer esperança de retomar a pureza de um brâmane. Rico, abandona os thogs e retorna a Fizabad, para vingar-se de Roberto. Volta sob o disfarce de judeu, agora com o nome de Sobal. Compra as dívidas que Roberto tinha em Londres e passa a torturá-lo com cobranças.

Ricardo é assassinado e Tomás é acusado de ser o assassino, já que se supõe que o filho de Emília seria de Tomás e de Helena. No julgamento de Tomás, Sobal aparece e revela os verdadeiros pais da criança, confessando ser ele o assassino de Ricardo e desvendando sua verdadeira identidade, Magnod.

Há uma revolta dos cipaios contra a dominação inglesa e Magnod se vê livre da prisão. Uma vez em liberdade, segue para casa de Roberto para se vingar, mas quando vai matá-lo aparece Frei Francisco, que o faz desistir de tal intento, convencendo-o a perdoar Roberto e devolver-lhe o testamento que lhe atribuía a herança do tio. Ao final, Magnod é batizado e torna-se amigo de Roberto, Tomás e Helena se casam e frei Francisco morre e vai para o céu.

Um forte vínculo entre formação cultural e paixão está presente em *Os brâmanes*. Tomás se apaixona por Helena na medida em que passa a compartilhar da mesma formação cultural dela, sendo Helena aquela que primeiramente orienta Tomás e Emília na assimilação dos valores europeus. Helena é idealizada nos seus aspectos físicos, morais, éticos e religiosos, o que aponta para a construção de um paradigma cultural do bom, do belo e do verdadeiro, a ser admirado e seguido por Tomás e Emília. Ambos, como vimos, vivem o drama do preconceito. Tomás, no entanto, é mais fiel às convenções sociais do que Emília, que acaba sendo punida por seu erro. A sensualidade, tratada como algo inerente ao caráter indiano de Emília, acaba por ser a causa de seu malfadado destino. A fidelidade à formação européia é, portanto, o termômetro do bem. Quanto maior a adesão aos valores europeus, maior a recompensa pelo esforço.

Mas, apesar do casal Tomás e Helena ganharem grande espaço na trama, é fácil constatar que o livro trata em primeira instância do brâmane Magnod, protagonista que irá percorrer um longo trajeto para se tornar cristão. À medida que perde sua condição de brâmane passa a ser uma espécie de ser mutante, tornando-se um andarilho, depois um thog (ladrão e assassino), depois um falso

judeu, para finalmente torna-se um cristão. Neste sentido, o romance coloca exemplarmente em cena a desconstrução da identidade provocada pelo processo de catequização e colonização, ainda que simplificada pela perspectiva passional romântica, pois Magnod assim age sempre no sentido de uma vingança pessoal, que ao final se frustrará, sem tornar evidente a dimensão socialmente simbólica de seu percurso.

Se Tomás e Emília, em *Os brâmanes*, e Isabel, em *O guarani*, têm sua aproximação com a cultura européia amenizada por uma violência antecedente que sofreram os seus pais e que ambos desconhecem, Magnod representa o embate primeiro entre duas culturas. Estaria na situação da estátua de murta de que fala padre Vieira. À medida que perde sua casta, Magnod, tal qual a estátua de murta, pode ganhar uma nova forma a cada momento: pária, andarilho, thog, falso judeu, cristão. O curioso neste romance é que tal percurso – que primeiramente revela um um caminho de degradação (brâmane, pária, andarilho, thog) e, portanto, de perda de seus valores originais, e posteriormente um caminho de cristianização (falso judeu, cristão) e, portanto, um caminho de elevação na aquisição de novos valores – acentua antes a violência do processo do que suas beneficies, como seriam a intenção expressa do autor.

Os dois filhos de Magnod, educados na cultura européia e cristã, irão revelar a ambigüidade da condição do pai: Tomás torna-se um *gentleman*, que, casando-se com Helena (nome que remete ao berço da cultura européia), terá filhos mestiços previsivelmente tão puros e nobres como os pais. Já Emília, consumando sua relação sensual e vaidosa com Ricardo, gera um filho bastardo que será já na tenra idade órfão de pai e mãe. Assim, temos nos dois irmãos de Magnod a tensão entre as idéias do caráter de mármore e do caráter de murta.

Neste processo, Magnod e seus filhos transformam-se em "canarins", que designa, em Goa, tanto o nativo da região que aderiu ao cristianismo, quanto o mestiço entre o europeu e o indiano. Enfim, Magnod e seus filhos são mestiços por conversão ideológica, que, segundo Vieira, seriam inconstantes em sua fé e caráter. Mas esse não parece ser o julgamento de Francisco Luís Gomes, pois, mantendo algumas características do antigo brâmane ortodoxo, como a altivez, a honradez, a integridade, faz de Magnod um brâmane batizado, com costumes hindus bem flexíveis. E esse parece ser o ideal de mestiçagem do narrador, já que, ao caracterizar Magnod como um brâmane radical, que não admitia ser tocado por um pária ou comer alimentos que não fossem preparados por outros de sua casta, afirma:

> Eis aí o brâmane, qual o pintam as superstições, o orgulho e o fanatismo, e não os vedas; que o brâmane destes é menos puro e mais humano.
>
> Magnod era brâmane como o queriam as superstições e não como o definiam os vedas (p. 25).

Com esse comentário, o narrador revela conhecimento dos *Vedas*, condenando o fanatismo por parte de Magnod, mas sugerindo sua aprovação da concepção de brâmane presente naqueles escritos sagrados. É fácil inferir que Magnod chega ao final do livro como um brâmane nos moldes dos *Vedas* na perspectiva do narrador, isto é, um brâmane cristão. Essa era, não por coincidência, a condição do próprio autor, Francisco Luís Gomes.

Assim, apesar de a mestiçagem se apresentar em *Os brâmanes* de forma positiva na figura do brâmane católico, o elemento instável, imprevisível, inconstante está presente na figura de Emília e de seu filho bastardo.

Invertendo a equação em *O escravo*

Em *O escravo*, de José Evaristo de Almeida, há o que poderíamos chamar de uma "marmorização" dos mestiços, mas a contradição mora na sociedade mestiça ali retratada.

A narrativa passa-se na ilha de Santiago, na primeira metade do século XIX. Tem por protagonista João, um escravo negro que se apaixona por sua senhora, Maria, uma mestiça livre. Maria, pintada como a mais bela, singela e pura das criaturas, dera uma educação esmerada a João, ensinando-o até a ler e escrever. João vive inteiramente para ela. Certa feita, com a cumplicidade de Luíza – escrava que amava secreta e resignadamente João –, penetra no quarto de Maria, enquanto ela dorme, somente para contemplá-la ao sono, mas Maria acorda e ele lhe declara todo o seu amor. Maria, para contornar da situação de modo digno, dá-lhe uma carta de alforria, que João toma como o pior dos males, já que assim fica definitivamente separado dela.

João, até então desconhecendo seus pais, e tendo ouvido uma história contada por Júlia, uma mulher considerada por todos como uma feiticeira, acaba descobrindo ser ela sua mãe. Esta lhe revela que Maria é sobrinha dele, João, já que é filha de Cláudio, que Júlia tinha concebido quando era ainda muito jovem, após ser violada por seu patrão branco, Pimentel. Este lhe aplicara inúmeros castigos, a ela e ao pai de João, também um escravo negro. Júlia rejeitara Cláudio como filho por ser o produto de uma violação.

Enquanto João descobre sua origem e seu parentesco com sua amada, Lopes, um sargento português que chegara na ilha, também se encanta por Maria e após provocar uma grande rebelião na cidade da Praia, por meio de falsos motivos ideológicos miguelistas, saqueia e rouba a população, raptando ainda Maria. Esta será salva por João, que, todavia, fica mortalmente ferido no combate com o português. Lopes é preso, mas João, moribundo, acaba por morrer nos braços de Maria, momento que vive em plena felicidade. Maria se dá conta de que também o amava, beijando-lhe a boca enquanto ele expirava.

A família da mestiça Maria é o bastião moral do romance. Todos são educados, elegantes, corretos, íntegros, justos e belos. Não há qualquer coisa que possa macular a imagem dessa família. A própria consciência que Maria revela de sua mestiçagem, vista pelos olhos de um branco como negativa, faz dela uma figura moral e eticamente invejável. Basta lembrarmos aqui sua fala quando se sente vulgarmente cortejada pelo sargento Lopes:

> – Basta senhor – disse – semelhante linguagem no começo – não da nossa amizade, como dissestes – mas sim do nosso conhecimento, depõe muito pouco em vosso favor. Julgastes que a mulata se sentiria orgulhosa por merecer as finezas de um branco. Entendestes que bastava uma palavra de amor, uma manifestação, um indício de estima, para que ela caísse rendida a vossos pés, agradecendo-vos, talvez, a honra que lhe fazíeis de descer até ela. Enganastes-vos: nas veias da mulata gira um sangue mais nobre, mais puro que o vosso; e [no] seu coração – hoje dominado unicamente pelo amor filial – não entrará jamais afeição que não seja inspirada por quem possua o alvor das ações – embora o rosto seja retinto.

A consciência racial de Maria impressiona para os padrões da época no espaço de língua portuguesa, pois ali vigorava um sistema social e econômico que explorava as populações não-européias a partir de um modelo escravagista, ora explícito, ora dissimulado. Cláudio, pai de Maria, apesar de ter sido concebido a partir de uma violação, não tem consciência de tal fato e revela-se um homem empenhado e honesto, perfeitamente integrado ao modo de vida europeu. É a própria figura do *self-made man* americano: apadrinhado por um bispo, torna-se um homem competente em suas atividades no exército a ponto de ser promovido a capitão, *apesar* (diz o narrador) de sua condição mestiça. Honesto, íntegro, atencioso, casa-se com uma "linda mulata, filha de um rico proprietário de São Nicolau", chamada Mariana. É caracterizado como um mestiço, "porém bastante claro, de maneira a poder passar por um trigueiro europeu". A todo momento, o narrador denuncia seu próprio preconceito, mas fica evidente sua intenção de construir a família de Maria como um paradigma de ética, beleza e autenticidade.

Os brancos, pelo contrário, são demonizados: Lopes, militar português oportunista, é um vilão sem escrúpulos, que não mede conseqüências para satisfazer seus caprichos mais banais, como o de possuir Maria; Pimentel, o proprietário de escravos, é cruel e, assim como Lopes, movido pela sexualidade. Nada trazem de positivo. São figuras brutais, cruéis, fúteis, impulsivas, antipáticas, desumanas.

Assim, há uma inversão evidente das caracterizações convencionais entre os grupos raciais aqui abordados. O branco é o mal, o mestiço é o bem. O negro é a vítima, que será maltratada pelo branco e auxiliada pelo mestiço. Esse

universo de pólos invertidos seria relativamente estável (já vimos que o narrador denuncia involuntariamente seu preconceito ao caracterizar a família de Maria), se não surgisse na caracterização do meio social cabo-verdiano uma nova série de preconceitos do narrador, que acaba por gerar desconfiança sobre a sociedade cabo-verdiana, transferindo para ela o caráter inconstante da estátua de murta de Vieira. Assim, ao caracterizar o batuque dos escravos, do qual participavam por vezes brancos, assim diz:

> Forma-se a roda: trinta ou mais bocas femininas se abrem e dão liberdade às vozes, que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono; - mas a música! A música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto, julgareis ter na frente a cópia viva do quadro de Hoghar "O músico desesperado". (p. 77)

E segue a descrição acentuando o lado sexualizado da cerimônia. Assim, todo aquele universo fica associado ao adjetivo "infernal", alimentando a curiosidade do leitor, mas evidenciando a distância daquele mundo em relação ao mundo "civilizado" do branco europeu.

Na cena desse mesmo batuque, aparece um juízo de valor sobre o crioulo cabo-verdiano:

> –Ó Cacilda, os teus convidados demoram-me bem. Isto disse em crioulo
>
> fundo a voz áspera de um escravo, com evidentes sinais de enfado.
>
> Dissemos que lamentávamos não saber manejar a linguagem crioula, quando tratamos de reproduz as frases de Luíza [quando esta conversa com João sobre o batuque]; não nos acontece porém o mesmo no que respeita ao crioulo dos homens. O crioulo passado por femininos lábios toma uma expressão doce, agradável, terna e própria a revelar o mimo, a ingenuidade e a meiguice da alma; porém, nas bocas masculinas, ela – não só perde toda a graça – senão que torna-se ridícula, se acaso – com a afetação – o homem busca dar-lhe uma suavidade, que, ainda assim, ele não pode prestar-lhe. (p. 62)

O trecho acima revela uma consciência lingüística por parte do narrador pouco comum no século XIX. A relação entre língua e sentimento e, portanto, entre língua e cultura é aqui explicitada. Manuel da Veiga[2], que escreveu o prefácio da segunda edição de *O escravo*, aponta para essa consciência de José Evaristo da Veiga no que diz respeito a intraduzibilidade do sentimento que se encontra em certas expressões de uma língua. Essa consciência do vínculo entre expressão lingüística e sentimento expresso acaba, num primeiro momento, por valorizar o crioulo aos olhos do leitor, que poderia estigmatizá-lo como corruptela do português.

2. Manuel da Veiga, "Uma leitura plural", *in* José Evaristo de Almeida, *O escravo*, 2.ed., [sem local] s. d., p. 14-16.

Porém, Manuel da Veiga deixa de observar que, num momento posterior da narrativa acima reproduzido, ao passo que faz o elogio ao crioulo feminino, desqualifica do crioulo masculino, construindo assim um narrador preconceituoso no que diz respeito à legitimidade do crioulo como língua cabo-verdiana. Ao distinguir um crioulo das mulheres e outro dos homens, não atribui legitimidade integral a essa língua, resguardando assim o português como língua oficial daquela comunidade. De qualquer modo, a fala crioula oscila dentro do romance entre um lugar de prestígio (a fala sentimental feminina) e um lugar estigmatizado (a fala coloquial masculina), numa instabilidade própria da estátua de murta.

Ainda que a família mestiça ganhe aqui uma representação modelar, os preconceitos que o narrador revela ao descrever as personagens, a língua crioula e as manifestações populares vêem criar incertezas e desconfiança em relação ao universo cabo-verdiano, apontando para a inconstância dessa sociedade mestiça.

Um sujeito sob suspeição

Acredito que desconfiança com que o mestiço é representado literariamente no século XIX no Brasil, em Goa e em Cabo Verde, mesmo quando eleito como símbolo nacional, como solução do conflito colonizador *versus* colonizado ou como paradigma de comportamento, advém do processo catequético, exemplarmente sintetizada por Vieira na imagem da estátua de murta.

É curioso notar como o a questão de gênero é algo importante em toda essa representação, como já observara Doris Sommer (2004). Tanto Em *O guarani* como em *Os brâmanes*, e mesmo em *O escravo*, pela negação, é na mulher que se concentra o elemento de "inconstância", de desconfiança em relação à adesão incondicional ao colonizador cristão. É Isabel que transgride sua condição de "agregada", envolvendo-se com Álvaro. É Emília que acaba por ter um filho bastardo com Ricardo. É Maria que faz a defesa do mestiço para Lopes. Isso se justifica na medida que a mulher no século XIX é tomada como símbolo máximo da fidelidade e, portanto, da constância. Assim, qualquer deslize seu é o melhor modo para representar a "inconstância".

É curioso como a inconstância da alma selvagem vai ganhar força na rapsódia *Macunaíma* (1928), do brasileiro Mario de Andrade, ícone moderno da mestiçagem na literatura brasileira. Ali, a inconstância é o elemento definidor do mestiço/brasileiro. Tal qual a estátua de murta, Macunaíma irá ser, a um só tempo, negro, índio e branco, buscando integrar toda a positividade e negatividade que tal imbricamento tem em seu horizonte. Para Mário de Andrade, segundo Gilda de Melo e Souza (2004), a negatividade imperava. Já

para um Gilberto Freyre, imperava uma positividade idealista. Para nós, é imperativo refletir sobre o que faremos daqui por diante com essa auto-imagem desconstruída.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de (1999): *O guarani*, São Paulo, Ateliê Editorial (apres. e notas Eduardo Vieira Martins).

ALMEIDA, José Evaristo de Almeida: *O escravo*, 2.ed., [sem local] s.d.

CASTRO, Eduardo Viveiro de (1992): "O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem", *Revista de Antropologia*, v.35, Universidade de São Paulo, p. 21-74.

CUCHE, Denys (2002): *A noção de cultura nas ciências sociais*, Bauru, EDUSC.

FREIRE, Gilberto (1933): *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal,* Rio de Janeiro, Maia & Schmidt.

GOMES, Francisco Luís (1866): *Os brahamanes*, Lisboa, Typographia da Gazeta de Portugal.

GRUZUNSKI, Serge (2001): *O pensamento mestiço*, São Paulo, Companhia das Letras.

KUPER, Adam (2002): *Cultura, a visão dos antropólogos*, Bauru, EDUSC.

SOMMER, Doris (2004): *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

STOCHING Jr., George W. (1982): *Race, Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press.

MIA COUTO E OS IDEAIS PARA MOÇAMBIQUE

João Cosme
Departamento de Estudos Hispânicos, Portugueses
e Latino-Americanos, Universidade de Bristol

Resumo: Com este artigo pretende-se fazer análise temática de alguns textos do escritor Mia Couto e destacar a importância dada à construção e criação de um ideal para Moçambique, que vai contrastar com os ideais do governo da Frelimo.

Os estados-nações sempre necessitaram de mitos e ideais nacionais para consolidar as suas identidades. As elites normalmente usam os ditos mitos e ideais para deliberadamente impor a sua ideia de nação e assim ascender, legitimizar ou perpetuar a sua posição de líderes dessa mesma nação; a literatura sempre teve um papel fundamental neste processo de contrução dos ideais do novo país

No caso de Moçambique, o novo governo da Frelimo patrocinou e acarinhou a literatura nacionalista ainda antes da independência do país, à qual ia buscar motivação para unir consciências à volta do ideal de libertação do colonialismo português. Devido à orientação político-ideológica da Frelimo e ao facto da maioria dos escritores moçambicanos partilharem a sua ideologia, uma grande parte da literatura do período pós-independência tendia a não a retratar a realidade de Moçambique, mas sim um ideal marxista para um Moçambique que ainda não existia (nem chegou a existir) ou a glorificar os feitos da Frelimo, sobretudo na conquista da independência.

Na sua escrita Mia Couto (assim como outros da sua geração) rebelou-se contra esses ideais, mostrando o impacto frequentemente negativo que essas políticas estavam a ter na maioria dos moçambicanos, e propõe outros, que incluem a defesa do direito ao sonho e ao imaginário individual, a defesa de valores rurais tradicionais e o ideal de mestiçagem fisica e cultural.

Sendo o escritor mais conhecido e aclamado da sua geração, Mia Couto teve, e continua a ter, um papel importantíssimo de contra-poder que os intelectuais devem ter na construção do seu país.

Palavras-Chave: Mia Couto, Literatura Africana, Literatura Moçambicana, Nacionalismo.

O nascimento de qualquer país surge acompanhado de um certo grau de artificialidade, com valores inventados pelas elites que os tentam impor à população na esperança de que, gradualmente, esses valores e símbolos artificiais sejam incorporados pela maioria das pessoas.

A ideologia nacionalista, na sua forma moderna, foi uma estratégia usada pela primeira vez pelas elites europeias (ou europeizadas da America Latina[1]) nos séculos XVIII e XIX como uma forma de legitimizar o seu poder e, desde então, tem sido constantemente utilizada pelas diferentes elites de todo o mundo, que a desenvolvem e adaptam consoante a especificidade das suas condições socio-económicas, políticas e culturais.

Quando os países africanos se tornaram independentes, na segunda metade do século XX, a ideologia nacionalista estava de tal forma disseminada que os líderes africanos que inevitavelmente tinham uma educação europeia ou europeizada, não podiam sequer conceber que a libertação do colonialismo e a independência não ocorressem na forma de um estado-nação. Tal com no resto de África, em Moçambique o ideal nacionalista personificava a luta contra o racismo colonial, apesar da grande maioria da população não ter nenhuma noção da ideologia nacionalista ou sequer do conceito de Moçambique como país.

O projecto da Frelimo para Moçambique

Para fazer um país do território moçambicano, a elite da Frelimo elaborou o seu projecto nacional criado à imagem e semelhanca do partido, com um discurso onde a dado momento se confundiam Moçambique, o povo moçambicano, as pessoas do partido, o próprio partido como instituição e uma sociedade marxista.

O projecto nacionalista da Frelimo tinha alguns princípios fundamentais:

> Em **primeiro** lugar, havia uma <u>oposição ao colonialismo português</u>, que era usada quase como uma pré-condição para a unidade nacional, para assim se encontrar a condição africana. O próprio Eduardo Mondlade afirmou que 'a fonte de unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos passados debaixo do domínio efectivo português'[2].

Segundo, havia o referido ideal de uma <u>sociedade marxista</u> baseado num modelo importado europeu; **terceiro**, Moçambique seria um país que abraçaria de <u>igual modo</u> todas as <u>raças e grupos étnicos</u> (uma política que teve bastante sucesso quando comparada com outros países africanos)[3]. Um **quarto** elemento que se revelou crucial, foi a total alienação e hostilidade para com as estruturas tradicionais.

---

1. Tal como defende Benedict Anderson no seu livro *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1991)
2. Citado de *Lutar por Moçambique* (Lisboa: Sá da Costa, 1975) p. 107. A primeira edição foi em inglês *The Struggle for Mozambique* em 1969.
3. Patrick Chabal em *A History of Postcolonial Lusophone Africa* (Londres: Hurst, 2002) compara a Frelimo com o MPLA e considera que as políticas da Frelimo tiveram muito mais sucesso.

Para unificar o povo e impor os seus valores, os líderes da Frelimo propuseram o conceito de '**Homem Novo**' que deveria substituir o homem africano tradicional vindo das sociedades rurais. Este homem novo, claramente inspirado pelas sociedades da Europa de Leste, seria um ideal a que todos os moçambicanos deveriam aspirar. Ele não aceitaria qualquer tipo de religião, casar-se-ia só com uma esposa, respeitaria a igualdade de direitos das mulheres e comprometer-se-ia com o ideal de Moçambique, deixando para trás qualquer empatia com alguma tribo ou grupo étnico. Além disso ele deveria ir à escola e aprender português, a única língua oficial da nova nação.

Todas estas imposições vindas do topo viriam a ter consequências determinantes na vida cultural e social de uma grande parte da população, que teve que lutar para encontrar uma identidade entre este modelo de homem novo completamente importado e as culturas nativas do território. Para isso também contribuíram as contradições de um discurso que por um lado exprimia o orgulho de ser africanos e por outro de tentar europeizar a sociedade.

A literatura da Frelimo

Uma parte considerável da literatura de Moçambique dos períodos anterior e imediatamente posterior à independência vão reflectir estes elementos do projecto nacionalista da Frelimo. Durante a luta pela independência, a expressão literária foi fundamental para disseminar a causa da libertação e havia poemas a circular entre os guerrilheiros.

Quando chegou ao poder, o governo Frelimo encorajava a publicação de praticamente qualquer tipo de literatura 'engagé', e dava primazia ao conteúdo ideológico em relação à qualidade literária. Citando Russel Hamilton, por causa das 'ameaças, tanto internas como externas, à estabilidade de Moçambique a fase da poesia de combate e de patriotismo retórico prolongou-se quase por necessidade'[4].

Além de procurar uma unidade nacional, a literatura também servia os restantes ideais nacionalistas da Frelimo. Um exemplo é este poema de Heliodoro Baptista de onde se extraiu o seguinte excerto:

> Aqui sabemos que
> Sob o calor dos trópicos há a mudança
> e não deixou de bater uma estrela
> no infinito céu da Revolução (...)
> mas grande como era grande
> o teu amor pelo povo, irmão N'Gouabi.

4. Citado de *Literatura Africana, Literatura Necessária, Vol. II* (Lisboa: Edições 70, 1984, p. 71).

Esse teu amor por todos os povos
É que nos ensina a crescer mais e sempre
(…) tu sabes que somos milhões a encurralar todas as burguesias
tu sabes que somos milhões a construir a muralha do socialismo
tu sabes que somos milhões a ler e a praticar lucidamente
o que Marx e Engels e Lenine nos legaram (...)
Mas tu, Mondlane, ou Cabral, Lumumba, tu Guevara, tu Allende
todos vós sorristes o sorriso da vitória máscula
como hoje sorriem Castro, Samora, Nujoma, Neto, Cabral, Aristides (...)
É esse sorriso, irmão N'Gouabi, irmão africano, irmão de todo o homem livre ou oprimido;
É esse sorriso cendrado que vai esmagar, na arma de quem vier,
com o peso necessário e legítimo das grandes contas a ajustar
-na hora acrescentada e madura que traz a liberdade-
a cabeça odiosa de todos os imperialismos[5].

Alguns aspectos deste poema revelam as incongruências do discurso da Frelimo. Por um lado há uma procura de uma identidade africana, e a referência a irmão N'Gouabi, tirado da mitologia africana, mas por outro existe uma forte presença de um ideal colectivo socialista muito europeu com referências aos 'pais' do comunismo (Marx, Engels, Lenine) e uma identificação com os regimes marxistas, não só de África, mas do resto do mundo pós-colonial. O 'inimigo' do nacionalismo moçambicano também está claramente identificado: 'todas as burguesias' e 'todos os imperialismos'.

Para um poema de unidade nacional, é de referir a erudição deste poema, não só por causa das referências às personalidades marxistas estrangeiras, mas também pelo uso de termos como 'cendrado'.

Um aspecto que me parece extremamente importante é que Heliodoro Baptista não faz referências à realidade que os moçambicanos estavam a viver no pós-independência, preferindo falar de um inimigo de um passado recente ou estrangeiro: o imperialismo, e de um ideal socialista que era também estranho para a grande maioria da população. A audiência deste poema teria necessariamente de ser quem o podia compreender: a elite da Frelimo. Eram eles quem percebia a revolução de Moçambique como fazendo parte de um movimento socialista global apoiado pelo regime soviético.

Nos anos 80 uma geração de escritores que inclui Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White, Suleiman Cassamo entre outros, rebelou-se contra o *status quo*, e rejeitou este tipo de literatura,

5. 'Na morte de N'Gouabi filho da humanidade' de Heliodoro Baptista. Citado de Manuel Ferreira, *No Reino de Caliban III* (Lisboa: Plátano Editora, s/d), pp. 419-22, datado de 1977, publicado pela primeira vez em 1979. Apesar de este poema servir como uma luva para ilustrar a literatura da Frelimo, é de realçar que Heliodoro Baptista escreveu e publicou outros tipos de literatura que mostravam uma visão bem mais diversificada da sociedade.

expressando artisticamente a realidade que estavam a viver como Moçambicanos na período pós-independência. Fundamentalmente, reivindicavam o direito à sua individualidade e de escrever sobre o que quisessem desde o seu ponto de vista pessoal e individual, a base da generalidade da criação artística.

Ideais nacionais de Mia Couto

Os textos de Mia Couto são extremamente ricos e diversificados e focam um sem número de temas. Qualquer selecção e sistematização dos seus valores é necessariamente arbitrária e limitada. Foram seleccionados alguns dos ideais que pareceram os mais importantes e mais vezes presentes, e que também podem ser usados como base para um projecto de nação.

Relembrando o poema de Heliodoro Baptista que defendia o ideal marxista para Moçambique, torna-se interessante contrastá-lo com o conto de Mia Couto 'O secreto namoro de Deolinda'[6].

Nesta estória o autor-narrador começa por referir-se a alguém que preenche os requisitos de um estereótipo da linha dura da Frelimo marxista: '[p]or respeito ao marxismo, eu lhe denomino de marxianista', acrescentando que 'o pobre defensor dos pobres necessitava de certeza onde se encostar. Ele desconhecia a alma da nação, despatriado, autogâmico. A política dera-lhe um véu, em vez de uma ponte para atravessar distâncias. Ele deixou de escutar Moçambique, seus protagonistas'.

Depois de uma apresentação detalhada desta personagem, o narrador decide contar-lhe a estória de Deolinda, uma jovem operária de uma fábrica que teve de arranjar emprego muito nova para ajudar a família. Na fábrica Deolinda recebeu um 'pin' de propaganda com a fotografia de Karl Marx. Quando chegou a casa a reacção do pai não podia ter sido pior:

> '-*Esse branco quem é?*', seguido de 'uma bofetada. Duas. Duas e meia…' e ordenou: 'nunca mais quero ver o focinho desse gajo a farejar o teu sutiã'. Provavelmente como uma forma de rebeldia, Deolinda ganhou uma afeição secreta pela fotografia de Marx, e por isso, anos mais tarde, acabou por envolver-se com um homem branco, de uma certa idade com uma barba branca que, curiosamente, era um empresário estrangeiro pronto a investir em Moçambique (numa altura em que a Frelimo começava a renunciar ao Marxismo e abrir as portas ao investimento estrangeiro).

A crítica de Mia Couto é muito clara e esta estória ilustra de uma forma inequívoca a distância que separava a Frelimo do povo, que não se identificava ou sequer entendia as ideias que o governo tentava impor. O desfecho desta

6. *Cronicando* (Lisboa: Caminho, 1991), pp. 133-6. Todas as citações serão desta edição.

estória quando Deolinda se envolve com um empresário capitalista, que representa justamente o oposto do Marxismo é uma metáfora que espelha a forma como o discurso e as práticas do governo, porque impostas unilateralmente e sem levar em conta a realidade social, eram contra-producentes e logicamente o resultado nunca poderia ser o desejado. Muitos homens e mulheres de Moçambique encontravam-se confusos com o choque entre valores tradicionais e 'modernos'.

No princípio deste mesmo conto Mia Couto contrapõe que a 'história de qualqueríssimo país é um texto de parágrafos salteados. Só o futuro os ordena, alisando as suas linhas, retocando as versões'.

Esta atitude de rejeição da regras rígidas vindas do topo é um dos princípios mais importantes da escrita de Mia Couto que ele defende para o país. Provavelmente qualquer tipo de rigidez será o seu inimigo número um e não se encontra nos universos que ele cria, a não ser através de personagens que são criticadas e ridicularizadas tal como o que acabámos de ver. No seu mundo tudo flui, tudo é incerto e não há exclusões, havendo lugar para todos.

Assim, esta estória já demonstra três ideais importantes de Mia Couto que se opõem directamente às políticas da Frelimo:

- **Oposição á rigidez e valores impostos**
- **Falar da situação de Moçambique** (não do ideal marxista que se gostaria que fosse)
- **Busca de uma identidade dentro do choque de valores**

Acrescentaria outros três que não estão presentes neste conto, mas são uma constante nos seus textos:

- **A importância do sonho como forma de escape à realidade**

Mia Couto considera que esta qualidade estava em perigo quando se propôs escrever o seu primeiro livro de contos *Vozes Anoitecidas*. No seu já famoso texto de abertura, escreveu: 'Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho, desarmando-se do desejo de ser outros. Existe no nada essa ilusão de plenitude que faz parar a vida e anoitecer as vozes'[7]. Há que recorder que no fim dos anos oitenta a guerra civil estava no seu auge e a pobreza extrema abundava; em 1987 Moçambique foi mesmo considerado o país mais pobre do mundo.

Através da sua escrita, Mia Couto recordava que há que olhar para as estórias individuais e não simplesmente para o conceito abstracto de 'o povo' ou 'as massas'. Uma crítica que ficou famosa na altura foi quando o poeta nacionalista Rui Nogar acusou as *Vozes Anoitecidas* de não ser boa literatura porque não servia a revolução socialista da Frelimo. Mas o que os seus textos provavam era justamente que essa revolução não servia às pessoas.

7. *Vozes Anoitecidas* (Lisboa: Caminho, 1987), p. 19.

• A preservação de valores rurais africanos

Há um sem número de situações nos contos e romances de Mia Couto em que personagens dos mundos rurais, sobretudo mais velhos, revelam uma superioridade moral em relação às autoridades urbanas. Numa entrevista ao jornal Público, Mia Couto afirmou que as pessoas vindas das zonas rurais 'são uma espécie de guardiões da moralidade, os últimos pilares de uma ética que é hoje a minha primeira opção política'[8].

• A mestiçagem

Para Mia Couto o valor da mestiçagem é também físico, mas sobretudo cultural. Diz ele: 'sou fruto da mestiçagem. Tenho as minhas raízes portuguesas. De família a minha parte europeia e, depois, tenho toda a vivência, desde que nasci, em Moçambique'[9].

O território Moçambicano sempre foi prolífico em imigrações e misturas raciais desde os tempos pré-coloniais. Mas o valor da mestiçagem poderia aplicar-se a qualquer país e desconstrói racismos e exclusões nacionalistas que se encontram em muitos discursos políticos. Pegando no exemplo de Portugal, se pensarmos na quantidade de povos diferentes que por ali passaram ao longo dos tempos (celtas, lusitanos, romanos, ciganos, judeus, árabes, escandinavos, negros, etc.), torna-se mais do que claro que juntar conceitos como autenticidade e raça não tem qualquer tipo de justificação.

Este conceito de mestiçagem de Mia Couto é muito mais abrangente e vai muito para além dos habituais conceitos de hibridez (por exemplo de Homi Bhabha) porque é visto como um fenómeno universal e não está dependente das relações saídas do fenómeno da colonização.

Por causa do trauma do colonialismo e da realidade pós-colonial, o estigma racial é uma realidade com a qual Mia Couto tem de lutar no seu quotidiano.

CONCLUSÃO

Apesar das suas limitações como movimento, a luta pela independência da Frelimo, tinha razões muito válidas para tirar o poder aos colonizadores portugueses. Como refere Mia Couto a 'independência veio conferir um sentimento de dignidade ao povo de Moçambique (...) Os moçambicanos sentiram que, nem que tivesse sido ilusoriamente, eram donos do seu próprio país, do seu destino'[10].

No entanto a Frelimo ignorou alguns dos princípios fundamentais para a consolidação de valores nacionais. Tal como Amílcar Cabral afirmou,

8. 1996-6-15, *Público*-Leituras, pp. 2-3.

9. 1997-8-19, *Diário de Notícias*, 'Sou fruto da mestiçagem', p. 34.

10. 2000-6-26, Entrevista para o jornal *O Independente*: "Onde é que estava no dia 25 de Junho", pp. 21-4,

referindo-se à luta pela independência (mas o mesmo se pode aplicar para o pós-independência): 'sem querer minimizar a contribuição positiva que as classes priviligiadas podem trazer para a luta, o movimento de libertação deve, tanto ao nível político como cultural, fundamentar as suas acções na cultura popular, qualquer que seja a diversidade dos níveis de cultura no país'.[11]

Obviamente, as condições que a Frelimo teve de enfrentar eram extremamente complexas e difíceis e é muito fácil criticar depois.

Mas devido à natureza do fenómeno do nacionalismo, cada projecto tem as suas arbitrariedades, mas seguramente haverá uns projectos que têm mais em conta as especificidades da população do que outros. O projecto da Frelimo não respeitou a diversidade cultural dos seus habitantes, repetindo o erro dos colonialistas, e contribuindo para as consequências trágicas da guerra civil e pobreza extrema. Penso que os textos de Mia Couto têm um papel importante em expor as incongruências e os erros da Frelimo, e também como um meio de oferecer princípios alternativos nos quais uma possível sociedade Moçambicana se poderia rever.

Sendo a literatura um veículo privilegiado para a propagação de valores nacionais e para a construção de uma nacionalidade, o escritor de uma sociedade em construção, como é Moçambique, tem um papel importantíssimo na eleição dos ideiais que se desejam para o país, e nesse aspecto a contribuição de Mia Couto é sem dúvida de admirar.

Sem querer entrar em discussões teóricas intermináveis àcerca do conceito de representação, ou se os subalternos podem falar ou não, existem muitas interpretações do mundo e da sociedade, e sem dúvida que as interpretações de Mia Couto são mais justas para as vidas dos Moçambicanos do que as da Frelimo, quanto mais não seja porque reconhece as suas dificuldades e diversidades e faz um esforço para entender as suas realidades sem as simplificar.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

Couto, Mia, *Vozes Anoitecidas* (Lisboa: Caminho, 1987).
Couto, Mia, *Cronicando* (Lisboa: Caminho, 1991).

11. Citado de «Culture and National Liberation by Amílcar Cabral» (minha tradução), originalmente uma comunicação feita em 20 de Fevereiro de 1970 como parte da iniciativa 'Eduardo Mondlane Memorial Lecture Series' da Universidade de Siracusa em Siracusa, Nova Iorque. http://www.blackstate.com/amilcar_cabral.html.

Couto, Mia, "Entrevista", *Público*-Leituras, 15-6-1996, pp. 2-3.

Couto, Mia, , "Sou fruto da mestiçagem" *Diário de Notícias*, 19-8-1997, p. 34.

Couto, Mia, "Onde é que estava no dia 25 de Junho" *O Independente*, 26-6-2000, pp. 21-4.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (Londres: Verso, 1991).

Cabral, Amílcar, 'Culture and National Liberation', em *Eduardo Mondlane Memorial Lecture Series*, Nova Iorque, Universidade de Siracusa, http://www.blackstate.com/amilcar_cabral.html.

Chabal, Patrick, *A History of Postcolonial Lusophone Africa* (Londres: Hurst, 2002) Ferreira, Manuel, *No Reino de Caliban III* (Lisboa: Plátano Editora, s/d).

Hamilton, Russel, *Literatura Africana, Literatura Necessária, Vol. II* (Lisboa: Edições 70, 1984).

Mondlane, Eduardo, *Lutar por Moçambique* (Lisboa: Sá da Costa, 1975).

O DISCURSO MILENARISTA DE SIMÃO DE VASCONCELLOS

José Antonio Andrade de Araujo
Universidade Federal Fluminense

Resumo: No livro *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil* (1668) o padre jesuíta Simão de Vasconcellos (1596-1671) defendeu a tese de que o Brasil poderia ser o Paraíso. A análise do livro, referida à sua época e ao contexto de produção, revela-o como um discurso milenarista inserido no processo de construção da Lusofonia.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa (século XVII); Literatura Jesuítica; Milenarismo.

Simão de Vasconcellos nasceu em Portugal, na cidade do Porto, por volta de 1596, e, ainda adolescente, transferiu-se, com seus familiares, para o Brasil. Entrou para a Companhia de Jesus em 1615, aos 19 anos, e cursou o programa estabelecido na *Ratio Studiorum*: Humanidades, Filosofia e Teologia. Segundo Serafim Leite, realizou seus estudos com distinção, obtendo o título de Mestre em Artes. Finalizada a formação atuou como docente ministrando cursos de gramática (latim), Teologia Especulativa, Teologia Moral, e ainda, como mestre de noviços[1]. Ao longo de sua carreira, Vasconcellos ocupou os mais diversos cargos na Companhia de Jesus: Secretário da Província, Procurador Geral na embaixada de fidelidade do Brasil à Restauração, Vice-Reitor do Colégio da Bahia, Reitor do Colégio do Rio de Janeiro e Visitador do Colégio de São Paulo.

Em 1654, quando assumiu pela segunda vez o cargo de Vice-Reitor do Colégio da Bahia, Simão de Vasconcellos apresentou em carta a proposta da "quadra perfeita" para a reconstrução do Colégio da Bahia[2]. Permaneceu neste cargo até o ano seguinte quando passou a exercer o cargo de Provincial até 1658. No último ano de seu mandato como Provincial publicou a *Vida do padre João de Almeida*, pela oficina Craesbeekiana, em Lisboa. Após o exercício do mandato de Provincial foi eleito, em 1660, Procurador da Província junto a Companhia em Roma. Vasconcellos partiu então para Lisboa levando consigo os originais da *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, para publicação,

1. LEITE, Serafim: *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Belo Horizonte-MG, Itatiaia, 2000, v. 7, p. 26-28.

2. ARAUJO, José Antonio Andrade de: *A quadra perfeita*: um estudo sobre a arquitetura rural jesuítica, Niterói-RJ, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte/ UFF, 2000.

bem como os votos de alguns padres para que voltasse como Visitador. No entanto, para o cargo de Visitador da Província do Brasil, foi designado pelo Geral da Companhia, em 2 de junho de 1662, o P. Jacinto de Magistris.

No período em que esteve na Europa Simão de Vasconcellos publicou: *Continuação das maravilhas que Deus é servido obrar no Estado do Brasil, por intercessão do mui religioso e penitente servo seu, o veneravel P. João de Almeida, da Companhia de Jesus.* Lisboa, Oficina de Domingos Carneiro, 1662; *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*: E do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, em 1663; e *Sermão que pregou na Bahia em o primeiro de Janeiro de 1659,* Lisboa, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1663.

Após a volta ao Brasil, em meados de 1663, Simão de Vasconcellos dedicou-se à elaboração da *Vida do venerável padre José de Anchieta* que, no entanto, só foi publicado em 1672, e publicou, em 1668, às expensas do Capitão Francisco Gil de Araujo, *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*, que já havia sido publicado como parte introdutória da *Chronica da Companhia de Jesu* e que havia provocado a sua censura em 1663.

Em 1670, Vasconcellos foi designado Reitor do Colégio do Rio de Janeiro, pela segunda vez, vindo a falecer nessa cidade, no exercício do cargo em 29 de setembro de 1671.

A *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil* (1663), após o seu conturbado processo de publicação, teve uma segunda edição no século XIX e quase simultânea, em Lisboa e no Rio de Janeiro. A edição do Rio de Janeiro, em dois volumes, apresenta duas datas, 1864 e 1867, e inclui introdução e notas do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro[3]. A excelente edição de Lisboa, também em dois volumes, foi organizada por Innocencio Francisco da Silva e data de 1865[4]. Uma terceira edição da *Crônica da Companhia de Jesus*[5] foi organizada a partir da segunda edição de 1864, editada pelo cônego Joaquim C. F. Pinheiro, e publicada em dois volumes, em 1977. Essa edição não inclui o poema à Virgem do padre José de Anchieta e apresenta muitos erros em relação à primeira edição de 1663, conforme esclarecemos em trabalho anterior[6].

Uma segunda edição das *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*, com o título *Noticias curiosas, e necessarias sobre o Brazil*, foi impressa em 1824, pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro, sendo extremamente rara e mais difícil

3. VASCONCELLOS, Simão de: *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, 2ªed., Rio de Janeiro, Typografia João Ignacio da Silva, 1864 [1867]. 2v.

4. VASCONCELLOS, Simão de: *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, 2ªed., Lisboa, A. J. Fernandes Lopes, 1865. 2v.

5. VASCONCELOS, Simão: *Crônica da Companhia de Jesus*, 3ªed., Rio de Janeiro, Vozes, 1977.

6. ARAUJO, José Antonio Andrade de: "O discurso do Paraíso na América e as leituras de Simão de Vasconcelos", Campinas-SP, II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, 2003.

de encontrar do que a edição de 1668, segundo Rubens Borba de Moraes[7]. Como parte das comemorações dos quinhentos anos dos descobrimentos portugueses, a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP) editou em 2001 as *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*(2001) com a inclusão em anexo dos sete parágrafos censurados, com a informação de que foram reproduzidos a partir de microfilme obtido na Biblioteca Vittorio Emanuele, em Roma[8].

A censura

O episódio da censura dos parágrafos finais da introdução da *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil* (1663), ou seja, das *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*, deve ser esclarecido para que se evite a propagação de versões que atribuem, equivocadamente, a censura ao Santo Ofício:

> Lembremos do notável exemplo representado pelos escritos do frei Simão de Vasconcelos. Nas linhas que encerram sua Crônica da Companhia de Jesus, publicada em 1663, pode-se ler uma comparação bastante direta entre o Brasil e o horto onde Deus teria colocado os nossos primeiros pais. A verdade, porém, é que o texto original continha comentários bem mais incisivos: retomando vários doutores da Igreja, além de antigos astrônomos e matemáticos, Simão de Vasconcelos postulava explicitamente que o lugar do Paraíso só poderia ser o Brasil.
>
> Isso quase lhe custou uma visita aos porões do Santo Ofício. Porque, apesar de as fantasias edenizadoras já terem comparecido na pena de tantos cronistas, a tentativa de defendê-las abertamente foi muito mal recebida pelos inquisidores. Longe de ser uma questão fútil e inofensiva, especular sobre a localidade do Éden implicava rediscutir o maior de todos os problemas teológicos: o mistério da salvação. E fazê--lo com o auxílio das mesmas autoridades que serviam de fundamento à ortodoxia católica era, no mínimo, um gesto temerário. Embora Vasconcelos tenha escapado de ser formalmente processado, obrigaram-no a se desfazer dos trechos mais melindrosos[9].

Na verdade, a censura dos últimos parágrafos das *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*, devia-se a uma disputa interna na Companhia de Jesus[10]. Durante o ano de 1662, Simão de Vasconcellos estava na Europa

7. MORAES, Rubens Borba de: *Bibliographia Brasiliana*: rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works by Brazilian authors of the Colonial period, Los Angeles/Rio de Janeiro, UCLA/Kosmos, 1983, v. 2, pp. 890-891.

8. VASCONCELOS, Simão: *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – CNCDP, 2001, p. 165.

9. GOMES, Plínio Freire: *Um herege vai ao paraíso*: cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744), São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 14.

10 ARAUJO, José Antonio Andrade de: *A construção do Paraíso*: o discurso milenarista de Simão de Vasconcellos, Niterói-RJ, 2004, pp.148-168.

obtendo as licenças para a publicação da *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, como podemos comprovar nas datas impressas nas suas páginas iniciais. Em meados daquele ano, o P. Jacinto de Magistris foi nomeado Visitador da Província do Brasil e numa carta ao Geral dos jesuítas, em 19 de novembro de 1662, informava que havia suspendido a impressão da *Chronica*:

> [...] Do P. Antonio Vieira, que demora no Porto, recebo carta todas as semanas. Na ultima refere-se á Chronica do Brasil num paragrapho que a V. P. mando copiado em folha separada. Houve outros que tambem se lastimaram commigo de que o estilo fosse bastante rasteiro, e lhe notaram outros defeitos. O P. Manuel Luis, Prefeito de estudos do Collegio de S. Antão, só me disse que a obra podia tolerar-se. Com isto determinei deixar ordem ao procurador[11] do Brasil, que se demorasse a impressão emquanto V. P. não decidisse. O P. B. Telles com outros pensam tambem que V. P. deve ser consultado[12]

A explicação do P. Jacinto de Magistris para a concessão da licença de impressão da *Chronica*, na carta enviada ao Geral em 29 de março de 1663, não deixa dúvida sobre a autoria da censura:

> Pelo que diz respeito á Chronica do Brasil do P. Vasconcellos, resolvêra primeiro prohibir-lhe a publicação, por assim o diligenciarem commigo o P. Antonio Vieira, P. B. Telles e muitos outros que a não approvavam. Reconsiderando porêm depois ao saber por intermedio do P. Telles que o estilo não desagradava de todo ao chronista-mór do reino[13], concedi a licença de impressão, e já vae adeantada a estampa. A parte que tractava do paraiso terrestre, que o auctor em longo arrazoado nos queria provar, que existira na America, mandei-a retirar e dei aviso ao Padre Provincial do Alemtejo que era esta a intenção de V. P. que se não imprimisse[14]...

Poucos dias depois, Simão de Vasconcellos enviou uma carta ao Geral com os pareceres de doutores em teologia de Coimbra, Évora e Lisboa que defendiam a posição de que ele "não afirmava, mas apenas lembrava a probabilidade de o Paraíso ser na América, isto é, no Brasil, probabilidade que deixava ao critério do leitor"[15]. Em outras palavras, na *Chronicada Companhia de Jesu do Estado do Brasil* a localização do Paraíso na América ou no Brasil era apenas tratada como uma probabilidade, o que era então aceito pela Igreja.

11. O Procurador do Brasil era então o P. Simão de Vasconcellos.

12. RODRIGUES, Francisco: "O padre Antonio Vieira, contradições e aplausos (Á luz de documentação inédita)", *Revista de História*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1922, v. 11, pp. 92-93.

13. Francisco Rodrigues acrescenta que: "o chronista-mór era por esse tempo fr. Francisco Brandão, sucessor, nesse cargo, de seu tio fr. Antonio Brandão". *Ibid.*, p. 93.

14. *Ibid.*, p. 93.

15. LEITE, *op. cit.*, v. 9, p. 178.

Tanto assim, que o Santo Ofício não fez nenhuma oposição quanto à sua publicação e o seu responsável, fr. Francisco Brandão, que acumulava o cargo de cronista-mor do reino, intercedeu, inclusive, pela sua publicação como consta da carta de Magistris ao Geral. Assim, as duas cartas de Magistris esclarecem, de forma definitiva, o episódio da censura da *Chronicada Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, de Simão de Vasconcellos, em 1663.

O Milenarismo

Entendemos o milenarismo, da mesma forma que Delumeau, como a "de um reino deste mundo, reino que seria uma espécie de paraíso terrestre reencontrado"[16]. A origem da idéia de um reino de felicidade na Terra pode ser encontrada nos escritos bíblicos, como por exemplo, na interpretação do Apocalipse [Ap 20] que prevê o reinado de mil anos de felicidade. Todavia, no século V, a interpretação de S. Agostinho sobre o Apocalipse levou a Igreja Católica a marginalizar a idéia da existência de um reino de felicidade na Terra até o surgimento de uma nova posição defendida pelo monge cisterciense e abade do mosteiro de Corazzo, Joaquim de Fiore (1135-1202), que rompeu com aquela interpretação de S. Agostinho, que preconizava que o tempo em que viviam terminaria com o fim do mundo[17].

No período que abrange o fim do século XIV até à metade do século XVII, o milenarismo foi representado na cristandade latina através de duas correntes. A primeira, de acordo com a interpretação de S. Agostinho, acreditava que o fim do mundo estava próximo. A outra corrente acreditava no advento de um tempo de felicidade num paraíso terrestre reencontrado. Esta segunda corrente, dividia-se naqueles que queriam estabelecer o reino de felicidade por meio da violência e nos que esperavam pacificamente pela realização das profecias.

De uma forma geral, no mundo cristão, no período da modernidade inaugurado pela imprensa e pelas descobertas, o milenarismo manteve uma posição discreta e marginal. Entrementes, em Portugal, no século XVI ocorreu uma exacerbação do profetismo que veio contribuir para realçar as manifestações milenaristas do século XVII. A trajetória do profetismo português pode ser observada desde a mensagem do Ourique.

A vitória do príncipe Afonso Henriques na batalha de Ourique, em 25 de julho de 1139, frente a um exército mouro mais numeroso do que o português, emerge nos discursos, a partir de meados do século XV, como um feito mítico

16. DELUMEAU, Jean: *Mil anos de felicidade*: uma história do paraíso, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 17.

17. *Ibid.*, pp. 40-43.

e ao mesmo tempo místico, fundador do reino português. Esses discursos atribuíam a vitória portuguesa à aparição milagrosa de Cristo ao príncipe Afonso Henriques, antes da batalha. O reino português nascia assim sob a égide mística de uma luta enaltecida por Luís de Camões, no canto III de *Os Lusíadas* (1572). Os discursos sobre a aparição de Cristo para o príncipe Afonso Henriques criaram uma aura extraordinária ao feito que passou a ser interpretado como "um sinal inequívoco para a compreensão da vitória e para a verdadeira sagração de Afonso Henriques, feita não por intermediários, vigários, mas pelo próprio Cristo em 'pessoa'"[18].

Poucos anos depois da publicação de *Os Lusíadas* (1572), D. Sebastião, o rei Desejado, levou para a África a espada do místico rei Afonso Henriques, como se fosse a sua reencarnação. O Desejado desapareceu da vida no combate de Alcácer Quibir e passou a viver no imaginário do povo português como um rei Encoberto, esperança de glória futura do reino. O processo de construção do imaginário português daquela época teve uma contribuição valiosa com a edição em Paris, nos primeiros anos do século XVII, dos escritos proféticos (*Trovas*) de Gonçalo Annes Bandarra, o sapateiro de Trancoso. As *Trovas*contribuíram para a articulação de D. Sebastião ao rei Encoberto e a implantação de um reino de glória. Esse messianismo, segundo J. Lúcio de Azevedo, "nascido da dor, nutrindo-se da esperança, ele é na história o que é na poesia a saudade, uma feição inseparável da alma portuguesa"[19].

Nesse período, compreendido entre os últimos anos do século XVI e início do século XVII, o Juramento do rei Afonso Henriques foi publicado na segunda edição de *Dialogos de Varia Historia*, de Pedro de Mariz, em 1599, e na *Chronica de Cister*[20], de Bernanrdo de Brito, em 1602, além de também ter sido publicado na terceira parte de *Monarchia Lusitana*, de Antonio Brandão, em 1632. No Juramento encontramos o relato da promessa de um "homem velho" que se apresentou ao infante Afonso Henriques em sonho e depois, em pessoa, na véspera da batalha do Ourique, dizendo:

> Senhor tende bom coraçaõ, vencereis, & não sereis vencido; sois amado do Senhor, porque sem duuida pos sobre vos, & sobre vossa geração depois de vossos dias os olhos de sua misericordia, ate a decima sexta decendencia, na qual se diminuiria a successaõ, mas nella assi diminuida elle tornarâ a pór os olhos, e verâ[21].

18. HERMANN, Jacqueline: *No reino do Desejado: a construção do Sebastianismo em Portugal - séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 149.

19. AZEVEDO, João Lúcio de: *A evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 7.

20. BRANDÃO, António: *Crónica de D. Afonso Henriques*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1945, pp. XLIII-XLV.

21. BRANDÃO, António: *Monarquia Lusitana* - Parte Terceira, Lisboa, Imprensa Nacional, 1973, p. 128.

Essa promessa é o prólogo para a descrição do encontro do infante Afonso Henriques com Cristo e das palavras divinas:

> Não te apareci deste modo para acrescen tar na fè, mas para fortalecer teu coração neste conflito, & fundar os principios de teu Reyno sobre pedra firme. Confia Afonso, porque não sô venceràs esta batalha, mas todas as outras em que pelejares contra os inimigos de minha Cruz. Acharâs tua gente alegre, & esforçada para a peleja, & pidirá que entres na batalha com o titulo de Rey. Não ponhas duuida, mas tudo quanto te pedirem lhe concede facilmente. Eu sou o fundador, & destruidor dos Reynos, & Imperios, & quero em ti, & teus decendentes fundar para mim hum Imperio, por cujo meio seja meu nome publicado entre as nações mais estranhas[22].

Podemos afirmar que Simão de Vasconcellos leu os *Dialogos de Varia Historia*, de Pedro de Mariz, e a *Monarchia Lusitana*, de Antonio Brandão, porque ele faz referência a essas obras na *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil* (1663) e nas *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil* (1668). Na dedicatória da *Chronica* (1663), ao muito alto e poderoso rei de Portugal D. Afonso VI, Simão de Vasconcellos assumiu uma posição milenarista e atribuiu ao rei o cumprimento dos oráculos de esperança dos portugueses, com o advento do mundo de felicidades dos tempos dourados:

> A Chronica de hum Nouo mundo por tantos annos esperada, em nenhum tẽpo podia sair a luz com mais felicidade, que no em que sae a reynar hum Principe esperado pera tãtas venturas. Este he V. Mag. ò poderoso Rey; por que sendo parte essencial da decimasexta gèração do primeiro Rey D. Affonso Henriques, tão esperada dos Portugueses, conseguintemente em V. Mag. hão de ter cumprimento os Oraculos de suas esperanças, & haõ de apparecer em o mundo as felicidades dos tẽpos dourados, que qual outro Cesar Augusto, aguardaõ por V. Mag.[23].

Nessa dedicatória, Vasconcellos afirma que se fosse necessário provaria as "boas venturas" e destaca antecipadamente os três pontos que utilizaria na defesa da sua expectativa milenarista. O primeiro ponto da sua defesa, é que D. Afonso VI seria a décima sexta geração de D. Afonso Henriques. O segundo ponto é relativo à promessa feita àquele rei de "*felicidades que esperamos os Portugueses, referidas por Chisto, de hum felicissimo Imperio*"[24]. No terceiro ponto Vasconcellos afirma que não "*deuem viuer nos coraçoes dos Portugueses esperanças mortas, ou pensamentos de desenterrar defunctos Principes, decimassextas gèraçoes*

22. *Ibid.*, p. 128v.

23. VASCONCELLOS, Simão de: *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil: e do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo*, Lisboa, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1663, Dedicatória.

24. *Ibid.*

acabadas"[25] e questiona a necessidade de milagres para ter viva a décima sexta geração: "*Se sem milagres temos viua a decimasexta gêração, se reyna hoje sobre nòs claramente, que necessidade ha de portentos nouos?*"[26]. Vasconcellos conclui dedicando sua obra "*a este Principe venturoso, que claramente reyna como parte da decimasexta gèração,* & *com esperanças de felicidades, quaes agora conuem esperar, não relatar*"[27]. Percebe-se que a posição de Vasconcellos é, sem dúvida, contrária à daqueles que esperavam que um milagre permitisse o aparecimento de D. Sebastião ou a ressurreição D. João IV para a condução de Portugal ao seu destino, o império de felicidade. Esta posição de Simão de Vasconcellos era diversa da posição de Antonio Vieira que, nessa época, acreditava na ressurreição do seu estimado rei e amigo D. João IV. Este pode ter sido um dos motivos de Antonio Vieira para emitir a opinião contrária à publicação da *Chronica*, em carta ao Visitador Magistris, entre julho e novembro de 1662.

Assim, Simão de Vasconcellos assumiu uma posição mais próxima do real, mais pragmática, em que não descartava o destino de Portugal como o reino de felicidade na terra, o quinto império. Ao contrário daqueles que esperavam a ressurreição de D. Sebastião ou de D. João IV, o discurso milenarista de Vasconcellos atribuía o comando desse reino a um rei vivo, de carne e osso, que reinaria sobre um território real, que incluía nos seus domínios o Brasil, que ele demonstrava nas *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil* como sendo o local ideal para situar o Paraíso terrestre.

O tempo do cumprimento das profecias estava próximo, faltava pouco para o ano de 1666, o ano do "conto cheio" de Bandarra como Antonio Vieira interpretou na sua defesa perante o Santo Ofício:

> Nessa mesma era dos seis fala muito aquele autor idiota e infelice, que eu tenho mais razão de detestar que de alegrar. Só digo que pelo ano de 1666 se pode dizer, como ele diz: "Aqui faz o conto cheo". Porque todos os números do abecedário latino se enchem completamente na conto deste ano, sem acrescentar nem diminuir, nem trocar ou alterar a ordem deles, porque o M val mil, o D quinhentos, o C cento, o L cinquenta, o X dez, o V cinco, o I um, e todos juntos, pela mesma ordem, vem a fazer: 1666. MDCLXVI[28].

No ano seguinte ao do conto cheio, o rei D. Afonso VI continuava rei apenas no nome, pois permanecia confinado ao seu quarto e alheio aos acontecimentos. Numa articulação bem sucedida, a mulher de D. Afonso VI,

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Vieira apud BESSELAAR, José van den: *Antonio Vieira - profecia e polêmica*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2002, p. 372.

D. Maria Francisca de Sabóia, conseguiu obter o divórcio e casou-se com o príncipe regente D. Pedro, irmão de D. Afonso VI, em 2 de abril de 1668[29]. Este foi o destino inglório do rei que deveria conduzir Portugal ao reino de felicidade dos tempos dourados que, aparentemente, ainda não haviam chegado.

No Brasil, no seu paraíso terrestre, Simão de Vasconcellos organizava a impressão, em separado da *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, das *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*. A nova impressão ficou pronta em Lisboa, em março de 1668, no mesmo mês que era publicado o acordo de paz com Castela, encerrando 28 anos de luta desde a Restauração. Simão de Vasconcellos desta feita não dedicou sua obra a um rei, mas a um benfeitor da Companhia de Jesus no Brasil que, como ele, acreditava ter encontrado no Brasil o seu paraíso terrestre.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, José Antonio Andrade de: *A quadra perfeita*: um estudo sobre a arquitetura rural jesuítica, Niterói-RJ, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte/ UFF, 2000.

ARAUJO, José Antonio Andrade de: "O discurso do Paraíso na América e as leituras de Simão de Vasconcelos", Campinas-SP, II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, 2003.

ARAUJO, José Antonio Andrade de: *A construção do Paraíso*: o discurso milenarista de Simão de Vasconcellos, Niterói-RJ, 2004. [Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2004. Acompanha CD: Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil, P. Simão de Vasconcellos, Edição diplomática elaborada por José Antonio Andrade de Araujo, 2004].

AZEVEDO, João Lúcio de: *A evolução do Sebastianismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1984.

AZEVEDO, João Lúcio de: *História de António Vieira*, Lisboa, Clássica Editora, 1992. 2v.

BESSELAAR, José van den: *Antonio Vieira* - profecia e polêmica, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2002.

BRANDÃO, António: *Monarquia Lusitana* - Parte Terceira, Lisboa, Imprensa Nacional, 1973. [Edição fac-símile de BRANDÃO, Antonio. *Monarchia Lusitana* - Terceira Parte. Lisboa: Pedro Craeskeck, 1632].

29. AZEVEDO, João Lúcio de: *História de António Vieira*, Lisboa, Clássica Editora, 1992, v. 2, p. 72.

BRANDÃO, António: *Crónica de D. Afonso Henriques*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1945. [Edição atualizada com introdução de A. de Magalhães Basto].

DELUMEAU, Jean: *Mil anos de felicidade*: uma história do paraíso, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

GOMES, Plínio Freire: *Um herege vai ao paraíso*: cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744), São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

HERMANN, Jacqueline: *No reino do Desejado*: a construção do Sebastianismo em Portugal – séculos XVI e XVII, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

LEITE, Serafim: *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Belo Horizonte-MG, Itatiaia, 2000. 10v. [Edição *Fac-Símile* da publicação original de 1938-1945].

MORAES, Rubens Borba de: *Bibliographia Brasiliana*: rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works by Brazilian authors of the Colonial period, Los Angeles/Rio de Janeiro, UCLA/Kosmos, 1983. 2v.

RODRIGUES, Francisco: "O padre Antonio Vieira, contradições e aplausos (Á luz de documentação inédita)", *Revista de História*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1922, v. 11, p. 85-115.

VASCONCELLOS, Simam [Simão] de: *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*, Lisboa, Oficina de Ioam da Costa, 1668.

VASCONCELLOS, Simão de: *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil:* e do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo, Lisboa, Oficina de Henrique Valente de Oliveira, 1663.

VASCONCELLOS, Simão de: *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*, 2ªed., Rio de Janeiro, Typografia João Ignacio da Silva, 1864 [1867]. 2v.

VASCONCELLOS, Simão de: *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*, 2ªed., Lisboa, A. J. Fernandes Lopes, 1865. 2v.

VASCONCELOS, Simão: *Crônica da Companhia de Jesus*, 3ªed., Rio de Janeiro, Vozes, 1977. 2v.

VASCONCELOS, Simão: *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – CNCDP, 2001.

UN VANGARDISTA NA SOMBRA: LUÍS MANTEIGA

Laura Tato Fontaíña
Grupo de Investigación GUILHADE - Universidade da Coruña

Resumo: Luís Manteiga (Compostela 1903-1949) é, na historia da literatura galega, pouco máis do que un nome na listaxe de mozos que acudía ás tertulias do Café Español na Compostela dos anos da Segunda República, o director do semanario *Claridad* (1933-1934) e/ou un colaborador máis da derradeira etapa da revista *Nós* e d'*A Nosa Terra*, mais con este traballo pretendemos rescatar da sombra a súa faciana de escritor, de dramaturgo e narrador, sobre todo naqueles aspectos en que a súa obra, de ser divulgada nos anos en que a redixiu, significaría un chanzo máis na consolidación do sistema literario galego e na constitución dun canon diferenciado.

Así, ademais de ofrecer algúns datos da súa biografía que ilustran a súa formación e contextualización social, analízase a súa evolución ideolóxica e estúdanse a súa producción literaria : cinco dramas e unha novela.

Palabras chave: Vangarda, narrativa, teatro.

Luís Manteiga (Compostela 1903-1949) é, na historia da literatura galega, pouco máis do que un nome na listaxe de mozos que acudía ás tertulias do Café Español, na Compostela dos anos da Segunda República, o director do semanario *Claridad* (1933-1934) e/ou un colaborador da derradeira etapa de *Nós* e d'*A Nosa Terra*, mais con este traballo pretendemos rescatar da sombra a súa faciana de escritor, de dramaturgo e narrador, sobre todo naqueles aspectos en que a súa obra, de ser divulgada nos anos en que a redixiu, significaría un chanzo máis na consolidación do sistema literario galego e na constitución dun canon diferenciado.

Nas súas lembranzas, Manteiga describe unha nenez triste, acubillada nas saias de dúas mulleres, nos arrabaldes da cidade Xacobea, marcada pola fame, o frío e, sobre todo, polas crenzas relixiosas da súa nai, que quedara embarazada dun home da Igrexa. Isto, que no medio rural da época non pasaría dunha anécdota, na cidade do Apóstolo acabaría por estigmatizar ao escritor, quizais non só pola hipócrita moral burguesa da vila, senón tamén porque el propio non foi capaz de comprender as razóns polas que a súa nai podía compaxinar unha relixiosidade que raiaba no fanatismo e o feito do seu propio nacemento. En principio, o pai de Manteiga non debeu de se desentender totalmente do fillo, xa que durante a primeira etapa de formación o noso escritor foi preparado para seguir a carreira eclesiástica. Só esa preparación explica que gozase dunha formación intelectual que non se correspondía co nivel de ensino ele-

mental do que non pasou pola situación económica da nai. Por procedencia e entorno social, na Compostela de comezos do século XX, Manteiga estaría abocado a ser un traballador manual e non un intelectual. Esta particularidade foi destacada, con certa dureza, por Julio Sierra (Borobó):

> Fué uno de esos niños estudiosos, tristes y solitarios, que se encuentran, tras una breve y dura estancia en la escuela pública, con un bagaje cultural muy superios al de sus condiscípulos. Cruda suerte, la de poseer ese bagaje; sus compañeros se lanzan a aprender un oficio y pronto se transforman en satisfechos mecánicos o sabihondos carpinteros, pero el superdotado, en quien se inician profundas preocupaciones, comienza un sino turbio de 'chupatintas' que conduce al pendolismo [sic] o a la taberna[1].

No caso de Manteiga esa bagaxe cultural non o conduciu á tasca senón, probabelmente da man de Arturo Cuadrado[2], ao círculo de universitarios do que formaban parte Luís Seoane, Ánxel Fole, Xoán Xesús González, Carlos Maside, Álvaro Cunqueiro etc. De forma que, a partir de 1930, encontramos a Manteiga como un máis dese grupo de artistas e escritores que, nun ámbito ou noutro, estaban comprometidos con Galiza, e o seu nome figura nas lembranzas de Tobío, Colmeiro e Fernández del Riego como un dos integrantes das tertulias do Café Español, da libraría Nike de Xoán Xesús González, da editorial Nós de Ánxel Casal[3], e de todas as iniciativas daqueles mozos, como, por exemplo, o Comité de Cooperación Intelectual[4] ou *Ronsel*. Porén, a pesar de todo isto, a súa biografía resulta unha sombra fuxidía que debemos reconstruír a través de noticias indirectas, porque se a vida non foi xenerosa con Manteiga, a historia non lle foi menos esquiva.

Cando en 1931 pechou a casa comercial para a que traballaba, comezou para Manteiga unha etapa difícil no económico, mais de grande produtividade no cultural e no político. Sabemos da súa estadía en Lugo, traballando nun comercio de gramolas, polas crónicas das visitas de Federico García Lorca a Galiza: tanto en Compostela (maio de 1932[5]) como en Lugo (novembro de 1932[6]) esti-

1. Cf. Julio Sierra (Borobó), "Los novelistas de Destino", *La Estafeta Literaria*, nº 24, 5 de abril de 1945.

2. Vid. Antonio Manuel Chaves Cuíñas, *Resol de ensueños para Arturo Cuadrado*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, no prelo.

3. Vid. Luís Tobío, *As décadas de T.L.*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1994, p. 159; Xosé Antón Castro, *Colmeiro desde Colmeiro (Historia de dúas conversas)*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1987, p. 39; e Francisco Fernández del Riego, *O río do tempo. Unha historia vivida*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1990, p. 53.

4. Vid. Antón Capelán, "Arturo Cuadrado, sempre na *Rosa mística de piedra*", en *Arturo Cuadrado. A fantasía dun pobo*, A Coruña, Fundación Luís Seoane, 1999, pp. 12-48.

5. Vid. Carlos Martínez Barbeito, "García Lorca, poeta gallego. Un viaje del Cantor de Andalucía", *Grial*, nº 43, 1974, pp. 90-98.

6. Vid. Ánxel Fole, "Recuerdo lucense de García Lorca», *Galicia Emigrante*, nº 8, xaneiro de 1955.

vo Manteiga formando parte do comité de recepción do andaluz. De volta en Compostela, despois do desastre electoral de 1933, participa con Ramón Suárez Picallo, Luís Seoane, Ánxel Fole, Ánxel Casal, Raimundo Aguiar, Carlos Colmeiro, Laureano Santiso Girón e outros mozos, na fundación de *Claridad. Semanario de Izquierdas de Compostela para toda Galicia*. Como director, Luís Manteiga presentou no Concello de Santiago a documentación esixida, informando que estaba domiciliado na rúa Loureiros, nº 22. A estas alturas tiñan xa un nome recoñecido como publicista e crítico: colaborara en *Guión*, *Yunque*, *Resol*[7] e, no momento, contaba cunha sección, 'Pregón', no xornal vigués *El Pueblo Gallego*. Tamén por estas datas Fernández del Riego solicitara a súa colaboración para a revista *Nós* e, a comezos de 1934, os seus artigos iniciaron a súa andaina n'*A Nosa Terra*.

Como era de esperar, a represión do Bienio Negro caeu como unha lousa sobre *Claridad* e o seu director pasou con frecuencia polas dependencias policiais. Porén, a comezos de marzo de 1934 foi detido, co redactor Fernando Domínguez, e ambos ficaron no cárcere a disposición do Tribunal de Urxencia debido a que sobre a publicación pesaban varias denuncias? "No sabemos cuantas. Es posible que tantas como números llevan salido"[8]?. Un mes máis tarde, o 6 de abril, os xornalistas eran trasladados á cadea da Coruña. A fráxil saúde de Manteiga, que padecía a tise desde moi novo, non podía aturar as condicións do penal e, desde as páxinas de *La Voz de Galicia*, algún espírito xeneroso apelaba ás autoridades para que, por humanismo, aliviase o rigor do seu encerro[9]. Ignoramos se o rogo foi atendido, mais Manteiga e Domínguez permanecerían no cárcere ata comezos de maio, cando recuperaron a liberdade por mor dunha amnistía.

A experiencia vivida deixou tocada non só a saúde de Manteiga, senón tamén o seu ánimo, e aos poucos días de recuperar a liberdade presentou a dimisión como director de *Claridad*[10]. Manteiga iniciara o seu compromiso desde o marxismo que amosaba en 1932, nun ardente artigo conmemorativo do primeiro de maio, en que clamaba por unha revolución proletaria da que non ficaba excluído o uso das armas[11]. De feito, cando se embarcou nun proxecto como o de *Claridad*, con todos os riscos que supuña nos estreitos límites que deixou o triunfo da dereita nas eleccións de novembro, estaba definindo a súa posición política e de compromiso con moita clareza. Mais os custos persoais

7. Vid. Ánxel Fole, "Recanto. Lembranza da *Resol*, revista da mocedade", en *Cartafolio Galego*, introducción e compilación de Claudio Rodríguez Fer, Vigo, A Nosa Terra, 1996, p. 93.

8. Vid. "Claridad denunciada", *Claridad*, nº 14, 24.3.1934.

9. Vid. "En favor de los presos de Claridad", *Claridad*, nº 16, 17.4.1934.

10. Vid. *Claridad*, nº 24, 3.6.1934.

11. Cf. L. Manteiga, "Preparemos nuestro frente", *Yunque*, 1.5.1932

foron demasiado altos e Manteiga foi deixando polo camiño a saúde e a ilusión. Sentiu que algúns compañeiros de viaxe (non necesariamente os redactores de *Claridad*) traizoaran o ideal primeiro, ideal ao que el sacrificara a súa propia carreira como escritor e, probabelmente, a súa minguada economía, de forma que abandonou o activismo político e canalizou a súa actividade pola vía exclusiva do traballo cultural.

Consciente de que necesitaba explicar este cambio de postura, intentou facelo a través da publicación de Álvaro das Casas, *Alento*, nun longo artigo que foi publicado en dúas entregas. Na primeira parte dese traballo, Manteiga respondeu ás posíbeis acusacións de que "agora se dedica á lírica" ofrecendo a súa versión do acontecido: o proxecto de liberación nacional fracasara porque o pobo non estaba preparado, porque os que traballaban eran unha minoría e, por riba, entre eles había quen só o facía como divertimento ou buscando beneficios persoais. Debido a isto, o que cumpría era dedicárense a preparar ás masas, é dicir, ao pobo. Para esa preparación, para conseguiren un pobo que seguise a esas minorías redentoras, o primeiro paso, no entender de Manteiga, era que ese pobo se coñecese a si propio[12].

Para entendermos a actitude de Manteiga non debemos esquecer que el non tiña, como a maioría dos seus compañeiros de viaxe ideolóxica e política, unha profesión liberar que lle permitise sobrevivir a situacións como os meses pasados na cadea. A penuria de Manteiga ao saír do cárcere debeu ser terríbel e, de feito, abandonou Compostela para se instalar en Ourense, posibelmente grazas á protección e axuda do grupo galeguista daquela vila. Nestas circunstancias e baixo a influencia do pensamento de Risco, Manteiga volveu articular unha teoría política que lle permitise xustificar a súa nova posición, e que expuxo definitivamente, un ano máis tarde, na segunda parte do antedito artigo. Nesta segunda parte explicaba que para alcanzar a liberdade e a afirmación da personalidade dun pobo había tres camiños: o cultural, o económico e o político; os tres necesarios, mais o cultural imprescindíbel porque era o que lograría que existise unha grande masa concienciada. O erro que se cometera até ese momento –segundo Manteiga– fora intentaren ser guieiros sen ter un pobo a quen guiaren.

É máis que probábel que até este punto da argumentación Manteiga tivese grande parte da razón, mais cando intenta explicar en que consiste a vía cultural entra de cheo na ideoloxía risquiana pois afirma que para realizaren o labor de educación dun pobo non é preciso seren de dereitas nin de esquerdas, e ese labor didáctico debe xurdir afastado de todos os partidismos sociais e políticos. Evidentemente, como é lóxico e humano, o marxismo ficara na cadea e no hos-

12. Cf. L. Manteiga, "Da nosa propia contemprazón", *Alento. Boletín de Estudos Políticos*, nº 5, Santos de 1934.

pital. Manteiga entregara á causa moito máis do que os seus limitados recursos lle permitiran, e agora só lle quedaba intentar sobrevivir fose como for. De todos os xeitos, o animal político de base marxista que levaba dentro non lle permitiu manter a coherencia na argumentación, e acabou caendo en contradicións, pois afirma que non se pode lograr nada no eido político sen ter todo feito no cultural e no económico, mais que sen chegar ao poder político non se poderán realizar totalmente nin o económico nin o cultural[13]. A respecto da vía política, Manteiga consideraba que non debían ficar xuntos os comunistas cos cristiáns e que o Partido Galeguista debía romperse porque un programa político non podía conter tendencias antagónicas. En realidade, estaba tomando partido na polémica que neses anos estaba dividindo ao Partido Galeguista e paralizando ás Mocidades Galeguistas. Era unha fuxida cara ao pasado, cara ao momento inicial da fundación das Irmandades da Fala, e moi na liña do galeguismo cultural e 'apolítico' de Risco.

Unha vez en Ourense, Manteiga colaborou asiduamente en *Heraldo de Galicia*, semanario considerado como o portavoz da dereita galeguista. Aínda que os estudos especializados en prensa galega non o citan como redactor desta publicación, o certo é que durante a súa estadía en Ourense (outono de 1934/ primavera de 1936), en case todos os números conservados do semanario, Manteiga publicou dúas colaboracións: unha na sección 'Ronsel de los días', asinada co pseudónimo de Sergio Ivaguín, e outra asinada co propio nome. O 30 de marzo de 1936 vía a luz o artigo de despedida, 'Adios'. Quizais estivese pasando por outra crise da doenza e permanecese hospitalizado, pois debemos lembrar o terríbel tratamento da tuberculose na época, que pasaba pola provocación dun pneumotórax traumático e que incluía longuísimas temporadas de reclusión. Disto último temos información a través do propio Manteiga que, en carta a Fernández del Riego, fala de "como mínimo un año de inmovilidad"[14]. Esta hipótese explicaría que sobrevivise á terríbel represión da sublevación fascista de xullo do mesmo ano, e que tampouco fose mobilizado polo exército sublevado. De feito, a seguridade que había no bando republicano de que non sobreviviría á matanza levou a que o seu nome fose incluído nos listados de vítimas que publicaba *Nova Galiza*[15].

Na primeira metade de 1938 conseguiu traballo nas dependencias administrativas do hospital militar de San Caetano, quizais por mor da protección do Dr. Devesa, e nese posto permaneceu ata o día da súa morte, o 25 de maio de 1949. Os trece últimos anos da súa vida deberon ser un perpetuo calvario ao

13. Cf. L. Manteiga, "Da nosa propia contemprazón II", *Alento. Boletín de Estudos Políticos*, nº 10-11-12, Abril-Maio-Xuño de 1935.

14. Cf. Carta a F. Fernández del Riego, sen data, probabelmente de 1944, Fundación Penzol, 91/34.

15. Cf. "¡Loito na Nosa Terra!", *Nova Galiza. Boletín quincenal dos escritores galegos antifeixistas*, nº 2, 20.4.1937, en *Nova Galiza (Edición facsimilar)*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1990.

que contribuíron, ademais da situación política, a penuria económica, a doenza, a soidade, e a tremenda frustración de non conseguir publicar ningún dos moitos libros que escribiu durante tantos meses de encerro obrigado. Debeu presentarse a todos os certames convocados pola España da dictadura (deixou unha manchea de novelas e dramas en español), mais nunca pasou de ser finalista do Premio Nadal. A fortuna volveulle as costas sempre, cunha constancia e severidade que provocou o seguinte comentario de Emilio Pita:

> Animado por Seoane quizá intente hacer un trabajo sobre todos aquellos hombres, uno a uno, sin exclusiones, con pasión de CAPITÁN en cuyo mando están los más extraños secretos y las mas ágiles ilusiones. Si tengo ánimo y no me entristece ese grito anticomunista del galleguismo oficial, comenzaré por Manteiga, mártir de muchas cosas, mártir vivo que no tuvo siquiera el don de la muerte[16].

As últimas publicacións de Manteiga foron, baixo o simbólico pseudónimo de Abel Quijano, algunha colaboración en *El Pueblo Gallego* (cando este xornal pasou a ser dirixido por Xosé Mª Castroviejo) e dous artigos póstumos no suplemento literario de *La Noche*. Ademais do seu labor xornalístico, a obra literaria de Manteiga comprende cinco obras dramáticas, unha novela e un conto. Foron publicados antes do 36, o conto, titulado *Albiña* (*Nós*, nº 139-144, 1935), así como dous capítulos da novela "O que foi" (*Nós*, nº 123, 1934) e "Derrubamento" (*Nós*, nº 127, 1934).

Tanto a obra narrativa como a dramática de Luís Manteiga resultan dunha orixinalidade extraordinaria dentro da literatura galega de preguerra, porque son textos que non encaixan demasiado nos parámetros a que nos ten afeitos a época. *Intres*[17] é unha novela de formación estruturada en catorce capítulos, denominados 'intres', enmarcados por dous paratextos, "Confesións" e "Despois", que funcionan como prólogo e epílogo. Os sete primeiros "intres" corresponden á "educación" en positivo do heroe, á súa evolución ascendente caracterizada polo enriquecemento do espírito a través da perda de certas pexas como, por exemplo, as crenzas relixiosas, e a adquisición de valores colectivos e solidarios. No "intre" oitavo prodúcese unha inflexión nesta traxectoria, unha transformación dos valores colectivos e ideolóxicos, en sentido negativo, por mor da frustración, o desengano e a soidade, de tal forma que o heroe vai acabar asumindo a creación individual como única forma de realización persoal e servizo á colectividade.

---

16. Cf. Carta de Emilio Pita a Arturo Cuadrado, en Arturo Cuadrado Moure, *Antología Carmesí*. Cronología, prólogo e selección de Antonio M. Chaves Cuíñas, Sada (A Coruña), Edicións do Castro, no prelo.

17. L. Manteiga, *Intres*, Edición e notas de Manuel Ferreiro. Estudo introdutorio de Laura Tato, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 2005.

De compararmos *Intres* coa narrativa dos homes do Grupo Nós ou mesmo coa de escritores da súa propia xeración, como Rafael Dieste, achamos que a de todos eles é enmarcábel, nunha ou noutra medida, na categoría do "social", mentres que a de Manteiga atende ao individual, ás paisaxes interiores dun único home: el propio. Fronte a este individualismo, a obra de aqueles outros escritores era, como en todas as literaturas emerxentes que están creando un sistema literario propio, unha narrativa moi ligada á sociedade e á misión que debía cumprir nela: crear conciencia nacional. De todos os xeitos, no camiño da normalización do sistema, correspondeu á xeración de Manteiga, á das Vangardas, aportar unha serie de elementos propios da época, dos chamados "ismos" europeos, que podían parecer contrarios aos intereses do propio sistema, creándolles, en ocasións, verdadeiros conflitos internos e unha necesidade enorme de se xustificaren. Neste último caso está a narrativa de Luís Manteiga, que aínda hoxe podería correr o risco de non ser entendida e de ser, mesmo, mal interpretada, se alguén cuestionar a lexitimidade do subxectivo no nacemento das literaturas emerxentes e/ou de resistencia. De feito, como sente a necesidade de ser comprendido, Manteiga organiza o proceso de aprendizaxe do seu heroe, non en orde cronolóxica, senón en función do narratario, co fin de que comprenda, e aprobe, as súas decisións.

Como novela de formación, *Intres* afástase do modelo oteriano en que o protagonista parte do individualismo e/ou cosmopolitismo para evoluír cara á identificación co país e así chegar ao compromiso social; pola contra, a evolución fundamental no protagonista de Manteiga, unha vez realizada a descuberta do país – que tamén a hai – radica na substitución do compromiso político polo compromiso cultural e artístico.

A respecto da súa produción dramática, Luís Manteiga tamén se adiantou ao seu tempo, tanto na técnica dramática como na temática. A súa primeira reflexión sobre o teatro é un artigo[18] enmarcado no debate que reabrira Vilar Ponte cun artigo[19] en que esixía da mocidade galeguista a creación de cadros de declamación en todas as vilas, que eses cadros se federasen e seleccionasen os mellores actores para formar con eles un grupo profesional. O chamamento foi recollido pola Federación das Mocidades que recomendou ás localidades a formación deses grupos e mesmo indicou o repertorio que debían representar[20]. O limitado doe repertorio foi xustificado por Fernández del Riego[21], presidente da Federación, desde as páxinas de *El Pueblo Gallego*, afirmando que entendía a necesidade de crear un teatro popular e nacional, mais non coa perspectiva de

18. Vid. L. Manteiga, "Arredor do teatro", *Heraldo de Galicia*, 10.12.1934.

19. Cf. "Un camino de galleguización que señalamos a nuestra juventud", *El Pueblo Gallego*, 16.10.1934.

20. Vid. "Consiñas pra os grupos", *A Nosa Terra*, 6.9.1934.

21. Vid. "Necesidade dun teatro galego", *El Pueblo Gallego*, 8.11.1934.

Vilar Ponte, que nesa altura defendía a necesidade de folc-dramas que puidesen representar os coros populares, senón concibido como teatro ao aire libre, sen a limitación das salas convencionais, e como unha nova Barraca galega. Na mesma liña, Johán Carballeira daba un paso máis e consideraba que ese novo teatro galego debía ficar exclusivamente nas mans dos universitarios e artistas, e mesmo citaba os nomes dos que deberían integrar esa Barraca: Dieste, Maside, Santiso Girón, Cunqueiro e Seoane[22].

A situación de Manteiga neste debate resultaba delicada: el non era universitario nin figuraba entre os nomes citados por Carballeira, mais esteticamente estaba máis próximo ás novas xeracións do que ás vellas (que o están apoiando en Ourense), así que optou por unha intervención realmente aséptica e que semella estar fóra da polémica. Aproveitando que con motivo da Conferencia Internacional de Teatro celebrada en Roma e do Premio Nobel concedido a Luigi Pirandello case toda a prensa galega reproducira artigos de/ou sobre o dramaturgo italiano, Manteiga parte das opinións deste autor para reflexionar sobre o papel que debe cumprir o teatro na educación das masas e insistir na necesidade de que un movemento nacionalista debe ser cultural e por tanto ter teatro. Rexeita, igual que os seus compañeiros de xeración, a maior parte do teatro que se estaba representando porque seguía na liña do costumismo e/ou da reivindicación agrarista, mais cre que grupos como o da Barraca poden facerse "onde haxa un puñado de mozos", é dicir, que non é necesario que sexan universitarios nin artistas. Tamén sae ao paso das polémicas sobre a arte pura /vs/ arte comprometida e non dubida en lexitimar o teatro político sempre que, "saia así, como dí o Pirandello, sin faguelo de propósito". O seu interese en que exista un teatro galego lévao a facer un velado reproche a Rafael Dieste cando afirma que as farsas do libro *El quebranto de Doña Luparia* son magníficas, mais que "*siendo mucho para nosotros, para ellos no son más que divertimentos, ensayos*" e que, por tanto, "*Rafael Dieste, se está perdiendo un poco en una especie de diletantismo*"[23].

O ambiente de Ourense, cando chegou Manteiga, debía ser propicio para que o grupo da cidade das Burgas animase ao noso autor a traballar para o teatro, xa que foi en 1934 cando Castelao escribiu a Otero Pedrayo pedindo, case esixindo, que tanto el como Risco e Cuevillas colaborasen na construción do novo teatro que estaba intentando pór en marcha desde Pontevedra, ademais de lles encomendar a escrita dunha obra en tres actos que puidese estrear coa Polifónica daquela cidade. Hoxe sabemos que o froito desa petición por parte de Otero Pedrayo foi o manuscrito do *Teatro de Máscaras*, e o máis probábel é que Manteiga chegase a coñecer o contido desta carta, directa ou indirec-

22 Vid. "Para el logro de un teatro nuestro", *El Pueblo Gallego*, 15.11.1934.

23. Cf. L. Manteiga, "El quebranto de Dª Luparia", *Heraldo de Galicia*, 27.5.1935.

tamente, porque noutro parágrafo Castelao propuña que na obra se podería incluír a figura dun narrador – "Antramentras se preparan as esceas pode haber un explicador que fale"[24]–, e iso exactamente é o que fixo Manteiga na súa obra *A mecada*. Neste sentido, a peza adiántase ao seu tempo na utilización de técnicas de distanciamento que obrigan ao espectador a reflexionar sobre o que está presenciando. Unha reflexión que xira en torno á corrupción a que chegou a organización da sociedade, que é unha defensa da vida en contacto coa natureza (máis sen idealizacións decimonónicas) e unha ácrata declaración de principios sobre a inutilidade da Estado.

Apoia a hipótese de que escribise *A mecada* pensando en que fose representada pola Polifónica de Pontevedra, o feito de sexa esta a única peza da súa produción dramática, que require un grupo moi numeroso de actores, que – como solicitaba Castelao – ten tres actos, e que inclúe números de canto e baile. Manteiga preparou o resto da súa produción dramática tendo en conta a realidade dos cadros de declamación da época, é dicir, pezas curtas e con poucos actores. Dadas as características da nosa historia e a carencia de arquivos sobre as institucións nacionalistas de preguerra, non podemos saber se este teatro foi estreado ou non, mais desas pezas breves quizais o que máis sorprende é a actualidade da temática tratada: a reivindicación da sexualidade feminina, en *Branca*; a falta de resposta da Igrexa en caso da perda da fe, en *O Brouzo*; ou os horríbeis resultados dunha premonitoria situación de contenda civil, en *Apocalipsis*.

Para acabar esta breve e urxente noticia sobre a obra de Luís Manteiga, queremos salientar que a especificidade tanto da súa narrativa como da súa dramática responde aos parámetros das Vangardas galegas, da poesía de Manuel Antonio ou do abortado teatro de preguerra de Álvaro Cunqueiro, é dicir, unha vangarda que, sen chegar á ruptura total coa tradición, liberou temas e formas, mantendo o compromiso na procura dunha modernización total da literatura e a consolidación dun sistema literario de seu.

BIBLIOGRAFÍA

MANTEIGA, L., "Preparemos nuestro frente", *Yunque*, 1.5.1932.

MANTEIGA, L., "Arredor do teatro", *Heraldo de Galicia*, 10.12.1934.

MANTEIGA, L., "El quebranto de Dª Luparia", *Heraldo de Galicia*, 27.5.1935.

MANTEIGA, L., "Da nosa propia contemprazón", *Alento. Boletín de Estudos Políticos*, nº 5, Santos de 1934.

24. Cf. "Unha carta de Castelao ao escritor ourensán", *Grial*, nº 52, 1976, pp. 271-272.

MANTEIGA, L., "Da nosa propia contemprazón II", *Alento. Boletín de Estudos Polítecos*, nº 10-11-12, Abril-Maio-Xuño de 1935.

MANTEIGA, L., *Lugares y caminos. Paisaje en Galicia*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1989.

MANTEIGA, L., *Teatro galego*. Edición e estudio de Laura Tato, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 2003.

MANTEIGA, L., *Intres*. Edición e notas de Manuel Ferreiro, estudo introductorio de Laura Tato, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 2005.

UM RIO CHAMADO MOÇAMBIQUE, UMA CASA CHAMADA LUSOFONIA

Lola Geraldes Xavier
Escola Superior de Educação de Coimbra

Resumo: Tentar-se-á demonstrar a importância de Mia Couto e a sua intervenção a nível da cultura moçambicana e, por consequência, lusófona. A interpretação que faz da sociedade, da política, da língua, da história e da literatura de Moçambique (e do mundo) é relevante para a evolução de uma sociedade pós-colonial. Assim, uma análise da problemática da lusofonia não poderá deixar de lado a literatura e o seu papel interveniente na cultura de um povo, no caso do Povo de Língua Portuguesa. Assim, a literatura junta os olhares, numa polifonia de valores: em Mia Couto, o escritor a olhar o «local» mas com o olhar virado para o «universal». As suas obras mostram ficcionalmente essa história moçambicana numa perspectiva cultural crítica que identifica problemas e parece apontar sugestões de resolução. É em *Pensatempos*, porém, que o ponto de vista crítico do autor é mais visível.

Assim, para além do papel reflexivo-interventivo deste escritor, abordar-se-á a pertinência do conceito de lusofonia bem como as três falácias dessa mesma lusofonia.

Palavras-chave: Lusofonia, Mia Couto, Moçambique, literatura, história, cultura.

Como escritor, a Nação que me interessa é a alma humana
Mia Couto, 2005: 96.

A literatura enquanto campo de saberes tem um papel relevante na história em geral e na história da Lusofonia em particular. Falo aqui de literatura africana de língua portuguesa, mais concretamente de literatura moçambicana; uma literatura, apesar de tudo, ainda recente para uma sociedade moçambicana em formação e para uma sociedade portuguesa a despertar para a cultura africana, no geral.

Assim, vários são os escritores que têm vindo a afirmar-se nas últimas décadas, escrevendo sobre as problemáticas africanas e utilizando a língua portuguesa como forma de expressão. Interessa-me aqui abordar a perspectiva de Mia Couto sobre esta problemática bem como sobre a construção da Moçambicanidade. Deste modo, tentarei demonstrar a importância de Mia Couto, e a sua intervenção a nível da cultura moçambicana. A interpretação que

faz da sociedade, da política, da língua, da história e da literatura de Moçambique (e do mundo) é relevante para a evolução de uma sociedade pós--colonial. Parece-me, pois, que uma análise da problemática da Lusofonia não poderá deixar de lado a importância dos intelectuais e o seu papel interveniente na cultura de um povo, no caso do Povo de Língua Portuguesa.

Usei como *pastiche* para o título desta comunicação o **nome** do livro de Mia Couto – *Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra*. Na verdade, esse é o pretexto para tentar mostrar que a Casa de que falamos é o conjunto de aprendizagens e a consequente construção da Lusofonia. O Rio será a viagem que Moçambique está ainda a fazer, num processo de escolhas, para construir a sua identidade que passa também pela afirmação (ou negação) de *uma* Lusofonia.

Optei por falar de Moçambique, mas este país é apenas, com as suas características próprias, um exemplo de como fora de Portugal se reage ao projecto da Lusofonia.

Gostaria de, no final, ter contribuído para a reflexão sobre a pertinência (ou não) de uma Lusofonia bem como da sua caracterização.

1. Mia Couto: Um rio chamado Moçambique, uma casa chamada Lusofonia

A intervenção de Mia Couto a nível da problematização da cultura moçambicana e da interpretação da sociedade de Moçambique está bem patente na sua obra, evidenciando a reconstrução do seu país, com erros e hesitações, pois, como questiona: «Que África escreve o escritor africano?», «qual é a responsabilidade do escritor para com a democracia e com os direitos humanos?» e logo de seguida responde: «É toda» (2005: 59). *Obras como Cada Homem é uma Raça, Terra Sonâmbula, A varanda do Frangipani, O Último Voo do Flamingo e Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra* mostram ficcionalmente essa história moçambicana numa perspectiva cultural crítica que identifica problemas e parece apontar sugestões de resolução.

Ainda sobre a «africanidade», esclarece o escritor que «África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas», pois é um continente resultado de «diversidades e de mestiçagens» (2005: 60). Esta constatação parece-me ser não apenas extensível a Moçambique como a todos os países de língua oficial portuguesa e por consequência ao processo de Lusofonia.

No entanto, a verdadeira característica que une os vários países considerados lúsofonos é a língua. Porém, como lembra Mia Couto:

> O idioma português não é a língua dos moçambicanos. Mas, em contrapartida, ela é a língua da moçambicanidade. Há 30 anos, a Frente de Libertação de Moçambique, ainda na guerrilha anticolonial, viu no idioma lusitano uma arma para a unificação

> do país e a construção da Nação. Aquele instrumento que servira a dominação colonial se convertia, nas mãos dos nacionalistas, no seu contrário — um troféu de guerra, um pilar de afirmação[1].

e continua:

> Todos os escritores moçambicanos escrevem em português. Fazem-no porque sentem em português, vivem em português. Porém, é já um português outro, uma língua afeiçoada à cor e à textura da nação moçambicana.

É sabido que a língua portuguesa, nos países fora do continente europeu, é, por vezes, conotada com a língua do opressor, do colonizador, havendo uma tentativa de recusa em aceitá-la. Na crónica «África com Kapa?», Mia Couto caricatura o pretenso africanismo de alguns patriotas que reclamam uma «maneira africana de escrever». O «confronto» dá-se entre um companheiro seu de viagem e o funcionário da migração de um aeroporto brasileiro. Enquanto este quer escrever o nome do viajante usando os grafemas «c», «u» e «i», aquele defende o uso do «k», «w» e «y», porque assim era assumir as «raízes africanas». Põem-se aqui em destaque, por um lado, a obstinação do personagem africano em se afastar da língua portuguesa e assim assumir a sua identidade africana e, por outro lado, coloca-se em relevo o ridículo da questão, pois o personagem ao tentar distanciar-se da hegemonia de uma língua cai em outra hegemonia: a da língua inglesa. É isso que o funcionário da migração lhe tenta fazer ver:

> Você sai da sombra da mangueira para entrar na sombra do abacateiro, moço (Mia Couto, 2001[a]: 172).

No entanto, Mia Couto, nas suas intervenções, deixa bem claro que a identidade moçambicana ainda está em processo de construção[2], até porque «todos os cidadãos moçambicanos partilham a mesma condição: navegadores entre culturas» (Mia Couto, 2005: 153) e porque a identidade do moçambicano é múltipla e plural, feita de mestiçagens (Cf. Mia Couto, 2005: 85-89).

2. Pertinência do conceito de Lusofonia

No início da década de 90 chegou a pensar-se colocar o inglês como língua oficial em Moçambique. Como sabemos, a medida não avançou. O Português continua aí a coabitar com outras línguas maternas. Parece-me indiscutível que um país necessita de uma língua oficial em que, teoricamente, todos os

1. Mia Couto (2001[b]): Texto publicado na antologia galega *Do músculo da boca*, Ed. Encontro Galego no Mundo, Santiago de Compostela.

2. Cf: «A cultura africana não é uma única mas uma rede multicultural em contínua construção» (Mia Couto, 2005: 79), e, cf., também, por exemplo, o texto «A fronteira da cultura» (Mia Couto, 2005: 9-22).

habitantes possam comunicar e ter acesso às directrizes governamentais, independentemente das suas línguas maternas.

Assim, não vejo a questão do Português enquanto língua como uma imposição de um colonizador (no caso o Português), mas como fruto de uma contextualização histórica e como uma necessidade de estruturação de um Estado-Nação. Eduardo Lourenço defende que:

> os Portugueses, mesmo na sua hora imperial, eram demasiado fracos para «imporem», em sentido próprio, a sua língua (...) que a língua portuguesa tenha deixado ecos da sua existência, foi mais benevolência dos deuses e obra do tempo do que resultado de concertada política cultural (Lourenço, 1999: 123).

Neste sentido, acrescenta, também, Alfredo Margarido que a Lusofonia «seria a consequência **quase passiva** da expansão e da banalização da língua» (Margarido, 2000: 12, sublinhado meu).

Não é, nem poderia ser, a minha postura a da defesa da colonização, muito menos da colonização portuguesa em África. Mas normalmente tende a esquecer-se que os próprios portugueses eram, na época em que todos os países europeus começaram a descolonizar (início década de 60), vítimas de um regime político que os oprimia. Mia Couto evidencia-se pela sua lucidez e postura crítica no que se refere ao fácil lugar comum de que os males dos países que outrora foram colónias portuguesas (aí incluído o Brasil, também) se devem aos (colonos) portugueses. Esta lucidez evidencia-se em vários textos publicados no último livro *Pensatempos*, bem como em romances como *O Último Voo do Flamingo*, em que sem se ilibar as responsabilidades da colonização, não deixa de se responsabilizar sobretudo o que alguns moçambicanos fizeram ao seu país devido à ambição e corrupção. Enquanto escritor empenhado na construção de uma moçambicanidade, ele esclarece sobre a temática deste romance:

> O *Último Voo do Flamingo* fala de uma perversa fabricação de ausência — a falta de uma terra toda inteira, um imenso rapto de esperança praticado pela ganância dos poderosos. O avanço desses comedores de nações obriga-nos a nós, escritores, a um crescente empenho moral. Contra a indecência dos que enriquecem à custa de tudo e de todos, contra os que têm as mãos manchadas de sangue, contra a mentira, o crime e o medo, contra tudo isso se deve erguer a palavra dos escritores[3].

É porém indiscutível que a construção identitária dos países de língua oficial portuguesa (bem como a nossa, de Portugal) passa por uma história em comum, por mais erros que tenham sido cometidos. É neste sentido, ainda, que, inclusive, portugueses com excesso de hipercorrecção em relação ao passado tentam recusar a terminologia de Lusofonia, por parecer remeter para um neo-

3. *In* «Um Sol do Outro Lado do Mundo», Discurso de Mia Couto na cerimónia de entrega do prémio Mário António, da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, pelo livro *O Último Voo do Flamingo*.

-colonalismo. A pergunta que se coloca, porém, é que outro termo poderia substituí-la, porque é inegável que convivemos com oito países em que a língua portuguesa é veículo privilegiado de comunicação, de elo histórico-cultural e muitas vezes económico. Assim, parece-me que a definição traçada por Pires Laranjeira (2002: 12) está bem conseguida para definir o espírito da Lusofonia enquanto:

> a prática e a teoria de se aceitar que os falantes e escreventes de língua portuguesa constituem uma comunidade linguística, nela reconhecendo, por via da língua, uma herança comum e um projecto cultural, político e económico que poderá também ser, cada vez mais, comum de oito países independentes, mais comunidades de emigrantes espalhadas pelo mundo (sublinhado meu).

Trata-se, pois, de uma União de países (lamentavelmente, talvez, não tão estruturada como a União Europeia) com fins em comum sem que haja *a priori* qualquer intuito de subjugação de um país em relação a outros. Aliás, no contexto actual, à globalização a que assistimos, bem diferente da primeira, proporcionada pelas Descobertas Luso-hispânicas, as subjugações dão-se a (outros) níveis, pelas especificidades que a caracterizam: automação industrial, computorização electrónica; universalização da informática bem como do inglês, enquanto língua de comunicação e existência de estados transnacionais como os E.U.A. Essa subjugação actual dá-se a nível económico, linguístico-civilizacional (a hegemonia anglófona-americana), religioso (fundamentalismos), criminal, etc. A esta hegemonia do inglês, do desenvolvimento tecnológico e das influências que daí advêm para as várias línguas e culturas mundiais, chama Mia Couto de «desenvolvimentês» (2005: 16).

Face à inevitabilidade da globalização, o que poderemos então fazer? Mia Couto sugere que podemos

> responder à globalização desumanizante com outra globalização, feita à nossa maneira e com os nossos propósitos. Não tanto para contrapor. Mas para criar um mundo plural em que todos possam mundializar e ser mundializados. Sem hegemonia, sem dominação. Um mundo que escuta as vozes diversas, em que todos são, em simultâneo, centro e periferia (2005:155).

3. Três falácias da Lusofonia

Aqui chegados, parece-me que necessitamos recusar três falácias da Lusofonia: a da História em comum, a da Língua em comum e a da Cultura em comum. No que diz respeito à História em comum, ela existe apenas num determinado período de tempo localizado e sobretudo é um período em que as perspectivas são diferentes, são as perspectivas do Vencedor *versus* a perspectiva do Vencido, que durante muitos séculos foi abafada.

Basear a Lusofonia numa língua em comum é outra falácia, na medida em que, como já referimos, a língua portuguesa convive nos diferentes espaços com outras línguas maternas e muitas vezes (em África e Oriente) só tem sobrevivido mais por imposições políticas do que por vontade da maioria populacional. Por outro lado, não podemos escamotear o facto de a língua portuguesa ter vindo a sofrer actualizações e consequentes evoluções de acordo com os contactos com outras línguas. Como refere Mia Couto (1989): «nós [moçambicanos] não herdámos a língua portuguesa. Herdam-se coisas, não seres. E a língua é uma entidade viva. A língua comum não se herda: constrói--se». E como acrescenta ainda Eduardo Lourenço: «A língua é uma manifestação da vida e como ela em perpétua metamorfose» (1999: 122). Parece-me, pois, indiscutível que a língua portuguesa nesses outros espaços «deixa (...) de ser de Portugal para ser de todos esses países (...) de toda a parte onde ela se fala com expressão numérica e social» (Ferreira, 1988: 68).

Finalmente, vejamos a falácia da cultura em comum. Parece-me que, se por um lado, a realidade de «aldeia global» em que vivemos tende a uniformizar alguns aspectos culturais, por outro, o contexto histórico e geográfico contribui para a peculiaridade de cada cultura. Assim, não podemos esquecer, por exemplo, a importância da miscigenação, da tradição oral e da oraturização da escrita na maior parte dos países onde se fala o Português tão diferente de Portugal. Como refere Pires Laranjeira:

> a cultura não é homogénea, nem una, nem contínua, mas um mosaico em perpétuo movimento e o Outro desperta sempre em nós um arrepio de diferença difícil de ultrapassar (Laranjeira, 2002: 13).

Neste sentido, e como diz Mia Couto, em relação ao seu país, «há muitos Moçambiques» (2002:14); «os vários Moçambiques que Moçambique encerra» (2005:151-152) e «Moçambique é uma nação de muitas nações» (2005:93).

Ora, se encararmos a cultura como uma questão de fé (ideia de Max Weber), concluímos que a cultura que não crê em si não dura nem fecunda. Para durar e fecundar precisa de um mínimo denominador comum de valores sociais, éticos e culturais. Quais são estes denominadores comuns da Lusofonia? Há autores que defendem uma cosmovisão lusófona do mundo baseada no humorismo, no lirismo, na liberdade e na didáctica existencial (cf. Padrão, 1995: 34) ou na proximidade antropológica, afectividade e partilha de um sentido estético idêntico (cf. Venâncio, 1996: 155). Tenho muitas reticências em aceitar estas perspectivas, no entanto, não posso deixar de constatar que sem reais características / medidas que unam os vários países falantes de língua portuguesa, a Lusofonia não passará de um projecto, pois uma «casa dividida não sobreviverá» (Chacon, 2002: 36).

Resumindo, o imaginário de um escritor africano pouco tem a ver com o de um europeu ou de um sudamericano. Mas há um *corpus* cultural universal, devido, sobretudo, à globalização. Ainda assim é mais do que sabido que uma língua é o veículo de cultura e que cada literatura tem as suas características próprias. A literatura de língua portuguesa partilha indiscutivelmente de um diassistema linguístico comum. No entanto, são conhecidas as diferenças internas de cada país onde se fala a língua portuguesa. Ora essas peculiaridades permitem-nos falar de literatura brasileira, angolana, moçambicana, portuguesa, etc[4].

Parece-me que não podemos recusar que a Lusofonia é um conceito político e ideológico e para que esse projecto da Lusofonia passe a ser um processo, são necessárias vontades e características que unam as várias Comunidades de Língua Portuguesa. Iniciativas que dêem a conhecer e que permitam uma maior circulação de bens culturais entre os oito países poderiam ser bem-vindas. É importante, todavia, não esquecer que essa Lusofonia pressupõe alteridade e biodiversidade para reconhecer no Outro aquilo que nele há de próximo, mas também distante, pois a herança portuguesa convive e coexiste nos vários espaços geográficos com outras línguas e culturas. A Lusofonia não pode, deste modo, ser dissociada de Encontros e Diálogos, Pluralidade e Diferença. Desta forma, insistir em defender a unidade através da Lusofonia não poderá ser mais do que um «doloroso simulacro» (Lourenço, 1999: 124).

Concluindo, o título deste texto –*Um rio chamado Moçambique, uma casa chamada Lusofonia*– tinha por objectivos chamar a atenção para: o papel do escritor, nomeadamente de Mia Couto, como difusor do projecto da Lusofonia, defensor do uso da língua portuguesa em Moçambique como elo de união nacional, num sentimento de pertença a uma Comunidade, a uma **Casa**, mais vasta que se exprime através da mesma língua, ainda que com as suas variantes, como referimos; bem como a consciência deste autor (e também minha) de que Moçambique, como todos os restantes países lusófonos, continua o seu processo histórico de construção de identidade nacional. Porém, este percurso faz-se como um **Rio**, numa viagem pela construção de uma identidade nacional, já que esta não é algo estático, não é essência, mas antes história. O português apresenta-se, pois, língua de unidade nacional. A língua, todavia, enquanto «capital simbólico» (Bourdieu, 1998), tem um poder que pode e deve ser potencializado se efectivamente os vários países de língua oficial portuguesa quiserem fortificar e rentabilizar a sua União.

4. Ainda assim, como refere Aldrei: «se a comunidade lusófona desejasse emprender (*sic*) um caminho que permita o livre desenvolvimento de cada território, mas o estabelecimento dum diassistema cultural que acompanhe o linguístico, poderemos falar de literatura lusófona, apesar das diferenças» (Aldrei, 1994: 171).

Assim, a construção da Lusofonia passará por vontades políticas e por demonstrações de trocas (simbólicas, culturais e económicas) entre as várias comunidades falantes/ escreventes de língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, Luís (1991): *A Galiza do Século XVIII,* Santiago de Compostela, Recursos.

PIRES RICO, José: "As crónicas sebastianistas no século XIX", *Revista Filológica de Estudos Lusófonos*, VIII, 1947, pp. 602-603.

AA. VV. (1998): *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa – Lusofonia: uma história, um Projecto, uma Questão*, nº 15, 1998, Coimbra, Universidade Aberta

ALDREI, Iolanda Rodrigues (1994): «A/s literatura/s lusófona/s: situação atual e tipologia», *Cadernos do Instituto de Estudos Luso-Galaicos,* vol. I, pp. 167-171.

BASTOS, Cristiana, FELDMAN-BIANCO, Bela e outro (2002): *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

BOURDIEU, Pierre (1998): *O que falar quer dizer*, Miraflores, Difel.

CHABAL, Patrick (1994): *Vozes Moçambicanas – Literatura e Nacionalidade*, Lisboa, Vega.

CHACON, Vamireh (2002): *O Futuro Político da Lusofonia*, Lisboa / São Paulo, Verbo.

COUTO, Mia (1995): *O Último Voo do Flamingo*, Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (2002): «Não sou desses que diz que a escrita é respiração» (entrevista conduzida por Nuno F. Santos), *in Das Artes das Letras*, 14/10/2002, pp. 14-15.

COUTO, Mia (2001ª): *Cronicando*, Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (2005): *Pensatempos*, Lisboa, Caminho.

FERREIRA, Manuel (1988): *Que Futuro para a Língua Portuguesa em África? – Uma perspectiva sociocultural*, Linda-a-Velha, Edições ALAC.

GAMEIRO, Aires (2000): *Lusofonia e Identidade na Diáspora*, Lisboa, Paulinas.

GOMES, Aldónio (1994): «À procura de uma política de língua para África», *Colóquio/Educação*, 6, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 159-188.

LABAN, Michel (1998): *Moçambique: encontro com escritores*, Vol. III, Porto, Fundação Engº António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires (2002): «Que lusofonia?», *Das Artes das Letras*, 14/10/2002, pp. 12-13.

LARANJEIRA, Pires (1998): «Mia Couto: sonhador de verdades, inventor de lembranças», *Jornal de Angola*, 11 de Janeiro de 1998.

LOURENÇO, Eduardo (1999): *A nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da lusofonia*, Lisboa, Gradiva.

MARGARIDO, Alfredo (2000): *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

NEVES, Fernando dos Santos (2002): *Para uma crítica da Razão Lusófona: 11 Teses sobre a CPLP e a Lusofonia*, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

PADRÃO, João (1995): «Carta aberta sobre a lusofonia», *Revista Nós*, nº 41-50, Pontevedra/Braga, pp. 33-36.

RODRIGUES, José Luís Fontenla (1990/91): «Pluralismo Cultural e Unidade da Língua no Mundo da Lusofonia. As Literaturas Lusófonas», *Nós – Revista da Lusofonia* (I Congresso Internacional de Literaturas Lusófonas), (nº 19-28), Pontevedra/Braga.

ROSAS, Fernando; ROLLO, Maria Fernanda (1998): *Portugal na Viragem do Século. Língua Portuguesa: a Herança comum*, Lisboa, Pavilhão de Portugal - Expo'98 / Assírio & Alvim.

SCHMIDT-RODRIGUES, Filomena Maria Oliveira (2004): *Mia Couto: Rêveur de Temps. Étude de la Pluralité des Temps dans trois Romans*, Montpellier, Université Montpellier III - Paul Valéry.

SECCO, Carmen Lucia Tindó (2000): «Mia Couto e a «incurável doença de sonhar»», *in* SEPÚLVEDA, Maria do Carmo, e SALGADO, Maria Teresa (org.): *Letras em Laços (África & Brasil)*, São Paulo, Atlântica Editora, pp. 261-286.

VENÂNCIO, José Carlos (1996): *Colonialismo, Antropologia e Lusofonia*, Lisboa, Vega.

A CONDIÇÃO PÓS-COLONIAL DO ROMANCE MOÇAMBICANO: INCURSÕES EM TORNO DE "IDENTIDADE", "HIBRIDEZ" E "LOCUS ENUNTIATIONIS"

Maria Fernanda Afonso

Resumo: Considerando conceitos enunciados por Homi Bhabha, Walter Mignolo e Gayatri Spivak, são identificados a partir da dialéctica entre o centro e a periferia, temas, estratégias literárias e linguísticas, traços discursivos representativos de uma problemática pós-colonial, nos romances *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, e *As visitas do Dr. Valdez* de João Paulo Borges Coelho.

Palavras-chave: pós-colonialismo; identidade; hibridez; locus enuntiatonis; heterogeneidade; alteridade; narrativa.

No seu último livro, intitulado *Elisabeth Costello*,[1] John Coetzee, escritor sul--africano que recebeu o Prémio Nobel da Literatura em 2003, apresenta num capitulo intitulado «O romance em África» reflexões importantes para o entendimento do romance africano, explicando que a escrita é um fenómeno recente em África, que apareceu em consequência da ocupação das potências ocidentais, que criaram escolas e alfabetizaram os povos indígenas. O personagem do romance, um escritor nigeriano, vencedor de um prémio literário da Commonwealth, que faz palestras em barcos de cruzeiro, explica numa delas que «a leitura não é um entretenimento tipicamente africano. A música sim; a dança sim; a comida sim; a fala sim (...). A leitura foi sempre considerada por nós africanos, como algo de estranhamente solitário. Faz-nos sentir incomodados (...). A África é um continente onde as pessoas gostam de partilhar coisas. Ler um livro sozinho, não é partilhar. É como comer sozinho ou falar sozinho».[2]

Nota ainda que os escritores africanos escrevem em geral numa língua estrangeira, a língua do colonizador, e que, na maioria, são editados e lidos no mundo ocidental porque as populações africanas não dispõem de dinheiro para comprar livros. E continua: "Um escritor francês ou inglês tem milhares de anos de tradição escrita atrás de si: Nós, em contrapartida, herdámos uma tradição oral". Acaba, então por fazer um pergunta crucial: face a todos estes condicionalismos, haverá escritores africanos? Não será a língua uma matriz mais importante do que o lugar do nascimento?

1. COETZEE J.M. (2004): *Elisabeth Costello,* Lisboa, Dom Quixote.

2. *Ibid.,* p. 46.

Todas estas questões que problematizam a identidade do escritor africano - quem é que sou eu, quem somos nós? -, cuja escrita emerge num contexto de grande complexidade cultural, têm sido equacionadas dentro do paradigma pós-colonial.

O pós-colonialismo envolve um campo de estudos que procura justamente fazer uma análise crítica da história colonial, abrindo caminho a diferentes reflexões sobre as relações políticas, sociais, económicas e culturais que se estabeleceram no eixo Norte/Sul, entre o Ocidente e os territórios que foram outrora ocupados por potências colonizadoras. Ao recusar interpretações totalizantes, ao dar primazia teórica e política às relações desiguais entre o Norte e o Sul, ao considerar a heterogeneidade dos factores que se fazem sentir em países que foram colonizados de diferentes maneiras, mas também ao dar a voz aos que sofreram a colonização, isto é, aos subalternos de que fala o artigo de Gayatri Spivak, *Can the subaltern speak?*,[3] o pós-colonialismo não é uma teoria no sentido clássico do termo. Trata-se de uma série de conceitos operativos que permitem uma grande diversidade de perspectivas, de argumentos, de imbricações do originário com o alienante, procurando essencialmente contribuir para o derrubar de fronteiras entre o ocidente, centro hegemónico por excelência, e as margens, as periferias, empenhando-se em explicar e compreender o mundo contemporâneo. O pós--colonialismo concorre para a aceitação de que o mundo é de todos, anunciando como afirma Jean-Marc Moura, no seu livro, *Littératures francophones et théorie postcoloniale,* o prelúdio de um universalismo real. São estas as palavras de Moura:

> La théorie postcoloniale et les oeuvres qu'elle étudie (et défend) peuvent apparaître comme les composantes d'une entreprise multiculturelle, dessinant pour la première fois dans l'histoire, un cosmopolitisme littéraire à l'échelle du monde.[4]

Os estudos pós-coloniais surgiram e desenvolveram-se nas academias norte-americanas, a partir da realidade do império colonial britânico, e se já ganharam terreno nos meios intelectuais hispânicos-americanos, na Europa latina começam agora a atrair os investigadores, nomeadamente em Portugal, em particular com o grupo do Centro de Estudos Sociais de Coimbra, muito atento à heterogeneidade dos impérios coloniais. Assim, para o sociólogo Boaventura Sousa Santos, que considera Portugal como uma sociedade semiperiférica, vulnerável às pressões externas por parte das potências mundiais hegemónicas, a originalidade do pós-colonialismo que diz respeito aos territórios africanos de língua portuguesa decorre da ambivalência da relação colonial portuguesa, uma

3. Gayatri C. SPIVAK (1994) « Can the Subaltern Speak", in P. Williams e L. CHRISMAN (org), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory,* Cambridge, University Press.

4. Jean-Marc MOURA (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale,* Paris, PUF, p. 153.

relação onde « a instabilidade, a imperfeição e a incompletude do Próspero português tornaram problemática a sua auto-identificação e esta condição arrastou a do próprio Caliban".[5]

Na verdade, enquanto potência colonial, Portugal sempre se colocou numa posição de marginalidade relativamente aos outros poderes imperiais, verificando-se a ausência de um centro forte que pudesse estruturar inequivocamente as relações do poder no interior do império, como explica Boaventura Sousa Santos: "Portugal, ao contrário de outros povos europeus, teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no espelho de Caliban, tendo consciência que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles 1997".[6] Mostra-se desta maneira que o problema da fronteira entre colonizadores e colonizados nunca foi nítida no império português.

A perspectiva pós-colonial propõe uma geopolítica do conhecimento, partindo das margens e, por isso, muitos intelectuais, como Walter Mignolo, que tem estudado as sociedades latinas da América do Sul, chamam a atenção para o *locus epistemologicus,* isto é, o lugar de onde se conhece e se fala, abrindo assim caminho para a valorização de reflexões teóricas elaboradas fora do ocidente, propondo a democratização do saber no eixo Norte/Sul. No que diz respeito às práticas literárias no continente africano, o *locus epistemologicus* condiciona e encoraja a solidariedade dos espaços e do tempo histórico. A tessitura textual privilegia a especificidade do espaço, desenvolvendo estratégias enraizadas na oralidade, parábolas, provérbios e contos, criando a polifonia de vozes várias, desenvolvendo contaminações linguísticas representativas de uma África plurilingue, promovendo a destruturação da hierarquia dos géneros definidos pelo ocidente. A intertextualidade com as literaturas europeias continua presente em situações de apropriação e abrogação, convocando, porém, a dialogicidade com as literaturas latino-americanas. Surge, assim, a partir de componentes que pareciam instituir antagonismos intransponíveis, oposições binárias rígidas, inoclastas, uma construção dialéctica criativa, positiva, uma formação discursiva que resulta da interpenetração do que sempre pertenceu a África e do que ela recebeu de outrém.

Segundo Homi Bhabha,[7] o conceito de hibridez, característica fundamental da estética literária pós-colonial, traduz o momento em que o discurso, desenvolvendo-se fora da bipolaridade tradicional entre colonizador e colonizado, se situa num espaço intermédio novo, *third space of enunciation,* isto é, para lá

5. Boaventura Sousa SANTOS (2001) « Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidades", in RAMALHO, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (org.), *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade,* Porto, Edições Afrontamento, p. 77.

6. *Ibid.,* p. 133.

7. Homi K. BHABHA (1994), *The Location of Culture,* Londres, Routledge.

das categorias *self* e *other,* conduzindo a uma experiência da alteridade, criando uma situação enunciativa que desenvolve interacções entre diferentes cosmogonias, sistemas linguísticos distintos e várias estratégias discursivas, fazendo do texto pós-colonial um reconstrutor do mundo.

A especificidades do pós-colonialismo português implica também o estatuto dos escritores. Muitos, dado o reconhecimento tardio das independências, viveram a transição político-identitária do seu país, e entre eles encontram-se um grande número de brancos e mulatos, situação que não tem paralelo noutros espaços africanos, à excepção da África do Sul e do Zimbabwe. E é considerando, como afirma Jean-Marc Moura *la manière dont chaque auteur, chaque oeuvre gère son rapport à son "lieu" et l'investit selon un mode spécifique*[8] que constatamos como a narrativa, o conto, o romance, se torna lugar de eleição para representar a pluralidade dos sujeitos, dos sistemas culturais e linguísticos, alimentando-se o discurso ficcional da entrosagem de vários mundos

Em Moçambique, a escrita do romance surge depois da independência do país e, por agora, a produção é parcimoniosa, embora conte com romancistas de grande vulto. Mia Couto escreveu cinco romances, mas continua a publicar contos e a afirmar, contra as expectativas dos editores e leitores ocidentais, que o conto é o género que melhor se adapta a Moçambique, um país de tradição oral. O romance continua a ser encarado como estranho a África, mas isto não significa que o género não seja cultivado.

O romance moçambicano implica uma escrita pós-colonial na acepção temporal e discursiva. Surgiu só depois da independência e, em geral, confronta-se com o fim das ilusões trazidas pelos *Soleils des indépendances,* de que fala Amadhou Kourouma, mostrando que a utopia deu lugar à distopia, representando as novas elites governamentais como marionetas, cujos fios são manipulados pelas potências ocidentais. O passado colonial inscreve-se, porém, em filigrana, cumprindo o texto uma função de catarse, pois como diz Michel de Certeau, a escrita pode ser um rito funerário, un *rite d'enterrement*,[9] exorcizando a morte, neste caso da herança colonial, para abrir caminho ao futuro, permitindo que uma sociedade se situe em relação ao presente, exactamente porque ela tem um passado.

Escolhi para ilustrar o tema proposto no título da minha comunicação o último romance de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* e o último de João Paulo Borges coelho, *As visitas do Dr. Valdez*. São obras escritas por dois autores brancos, moçambicanos, cuja matriz romanesca inscreve a mobilidade temporal e espacial, a viagem iniciática dos jovens protagonistas, a imbricação de várias histórias, características presentes em muitas obras

8. Jean-Marc MOURA, *op. cit.,* p. 130.

9. Michel de CERTEAU (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, p. 118.

africanas. No caso de Mia Couto, o romance dá conta da desilusão causada pela traição dos ideais das independências, confrontando os mitos do passado com as idiossincrasias da sociedade contemporânea, enquanto o romance de Borges Coelho procura em surdina retratar a história de Moçambique, desde o início do séc. XX até ao momento da independência, através da história de uma família mestiça do norte, da ilha do Ibo, e seus empregados, cuja imensa riqueza se construiu com o tráfego negreiro para as minas sul-africanas, com parcerias com régulos sedentos de negócios, contrabando de armas e exploração do povo. Em ambos os romances, a responsabilidade fundadora da identidade moçambicana cabe a dois jovens, respectivamente, Marianinho, um universitário que volta da cidade à sua ilha natal, e Vicente, que serve duas senhoras muito ricas, até se encontrar sozinho face às suas responsabilidades na (re)construção de um país livre, justo e fraterno. As práticas discursivas utilizadas pelos dois romancistas inscrevem de forma diferente a hibridez: as estratégias são outras, a forma como a língua portuguesa se deixa recriar e contaminar pelas línguas nativas é diferente, o *locus epistemologicus* é distinto. Os dois romances têm um pequeno glossário final, onde há a explicação de palavras bantas que aparecem disseminadas no texto, questionando deste modo a recepção das obras.

O título do romance de Mia Couto, *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* projecta um horizonte de expectativa carregado de reminiscências mágicas, propondo uma leitura alegórica que desvele o paralelismo entre "rio" e "tempo", "casa" e "terra", metáfora do percurso moçambicano desde a luta anti-colonial até à sociedade saída da independência, dilacerada por conflitos entre uma elite corrupta e ávida de poder e as populações rurais sem acesso a bens essenciais. O lugar é uma ilha onde fica a casa grande, chamada *Nyumba-Kaya,* para incluir os falares do Norte e do Sul do país e assim representar simbolicamente Moçambique. O eixo narrativo contempla a morte do patriarca de uma numerosa família, guardião dos valores tradicionais, e a assunção do seu lugar e responsabilidades pelo neto, que afinal é filho do morto, cujo falecimento permanece incompleto. Marianinho, o jovem, situado na fronteira de dois mundos, prepara-se para receber o legado das mãos do velho, integrando-o na sua formação de homem letrado, fazendo o livro, em jeito de parábola, a apologia de uma cultura híbrida.

Trata-se de um romance de escrita muito poética, perpassada de ressonâncias míticas que sugerem o universo próprio do realismo mágico numa perspectiva dialéctica com o absurdo do quotidiano: há um morto que não acaba de morrer e que vai enviando de forma misteriosa cartas, uma terra que se recusa a receber os mortos, como *vingança do chão sobre os desmandos dos vivos, um rio que nasce dentro de nós, corre por dentro da casa e desagua não no mar*, uma sucessão de acontecimentos insólitos e várias histórias que celebram o amor e denunciam a corrupção, a avidez dos que se entregam ao comércio de drogas e arma. A sub-

linhar a dimensão criativa da escrita de Mia Couto, logoteta por excelência, a neologia denuncia a vontade de engendrar, pelo uso transgressor da língua, um discurso polissémico que atinge a própria onomástica, valorizando vidas - Abstinêncio é o tio que se abstém do mundo e da vida, enquanto outros se chamam Dulcineusa, Admirança, Miserinha. As epígrafes - enunciado paratextual constante nos livros de Mia Couto - dos vários capítulos do romance, feitas de provérbios tradicionais, de falas das personagens, de versos de João Cabral de Melo Neto, instauram relações dialógicas complexas, permitindo uma superposição de discursos, de vozes e de espaços e tornam-se suporte de um projecto narrativo marcado pela hibridez, legitimando por si só o desejo do autor de quebrar fronteiras entre universos simbólicos que pertencem a diferentes tradições culturais.

No livro de João Paulo Borges Coelho, *As visitas do Dr. Valdez,* a hibridez constrói-se com estratégias literárias que têm em conta o perfil das personagens, originárias de diversos continentes, o encaixe de diferentes histórias no processo evolutivo do tempo do romance, a transcrição de canções infantis, a inserção de palavras bantas e a utilização engenhosa do registo paródico que está na origem do título do romance. O eixo diegético enquadra três personagens: duas meias irmãs, já idosas, filhas da mesma mãe, a bela mulata Ana Bessa, a mais velha, designada por Sá Amélia, filha de pai indiano, e a mais nova, Sá Caetana, cujo pai, um alemão se tinha refugiado nas costas do Índico durante a Segunda guerra mundial, e o jovem Vicente, o criado. Vieram do norte, lá onde se fazia a guerra contra as tropas portuguesas, onde os macondes, *homens do chilumu* (mato profundo) diziam ao povo *que estavam ali para os libertar do mundo velho, para juntos construírem um mundo novo e sem colonos* para a cidade da Beira, onde elas, procurando a segurança contra a guerra, se sentem aprisionadas num exíguo apartamento de onde nunca saem. O livro termina com o advento da Independência, a morte de Sá Amélia e o regresso de Sá Caetana a Portugal. Para elas, como diz o narrador, o *grande mundo protector desabou.* Vicente e os seus novos amigos, que encontrou na Beira, interpelando-se pela sua origem étnica, questionam o problema da identidade da nação moçambicana,

Neste livro, onde o sobrenatural é muito discreto, apenas alusões a pequenos feitiços, rituais de enterro, mas importante a crença nas palavras - em criança, Amélia esteve em risco de afogar-se porque a irmã desejou Deus queira que te afogues - a estratégia literária mais relevante é a paródia,10 habilmente utilizada na construção da identidade do novo homem moçambicano. Para animar a patroa mais velha, Vicente disfarça-se de médico, O Dr. Valdez, já

10. V. *Le dictionnaire du Littéraire*, p. 422 : « La parodie est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques (…) met également en jeu une relation institutionnelle puisque les institutions - littéraires ou non – imposent souvent des rituels dont le caractère stéréotypé autorise de détournement».

falecido na ilha do Ibo em 1959, assumindo nas visitas que lhe faz um comportamento que lhe dará consciência pouco a pouco de uma nova identidade: a de homem livre. Convocando diferentes tempos e vozes, o jogo paródico solicita a Vicente saber como pensa e age um homem branco, fazendo surgir num registo crítico-jocoso o estereótipo do branco:

> Experimentou as várias possibilidades do sentir e do mostrar de um doutor verosímil na escuridão do seu quarto, com os modestos recursos que tinha. Piscar muito os olhos porque dá a ideia de que se sabe o que se diz. Tossir ligeiramente depois de o dizer, porque assim fica sublinhado o conteúdo. Espetar o dedo indicador como o faz quem sabe o que diz. Ah, e espalhar pausas pelo meio das frases para mostrar que estas só são ditas depois de alguma reflexão, que quando se fala é realmente para dizer alguma coisa. (p. 48, 49).

A chegada a este estádio de homem novo obriga Vicente a atravessar fronteiras que separam colonizadores e colonizados, como nota Sá Caetana, referindo-se ao facto de Vicente, feito Dr. Valdez, receber das suas mãos a chávena de chá que ela propôs, em vez de recusar polidamente, *Mas não, pareceu-lhe que o rapaz quis transpor essa fronteira.* Na penúltima visita, Vicente vai usar uma máscara de iniciação dos jovens macondes, a máscara-elmo do mapiko que o inicia no valor da liberdade; e na última, é ele próprio, Vicente, sem qualquer disfarce, que enfrenta as amas, afinal colonizador vulnerável, oscilando entre atitudes de arrogância e de grande afectividade, levando-as a aceitá-lo a sua situação de homem livre.

São dois belos romances, muito diferentes, mas que retratam a condição do sujeito pós-colonial moçambicano, no enfrentamento de desafios e problemas, muitos criados pelo falso paternalismo das potências ocidentais que continuam a pensar como diz o escritor nigeriano no romance *Elisabeth Costello*: «*A verdade é que, para o ocidente, somos todos exóticos, se é que não somos pura e simplesmente, selvagens*». Reconhecendo os estereótipos criados no primeiro mundo, Boaventura de Sousa Santos lançou na conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, que teve lugar em Coimbra, um apelo particular:

> O meu apelo a aprender com o Sul- entendendo o Sul como uma metáfora do sofrimento humano causado pelo capitalismo -, significava precisamente o objectivo de reinventar a emancipação social indo mais além da teoria crítica produzida no Norte e da práxis social e política que ela subscrevera. Nos últimos anos, tenho-me convencido que aprender com o Sul é uma exigência.

BIBLIOGRAFIA

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, (2002), *Le Dictionnaire du Litttéraire,* Paris, Presses Universitaires de France.

BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture,* Londres, Routledge.

CERTEAU, Michel de (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard.

COELHO, João Paulo Borges (2004), *As visitas do Dr. Valdez,* Lisboa, Caminho.

COETZEE, J.M. (2004), *Elisabeth Costello,* Lisboa, Dom Quixote.

COUTO, Mia, (2002) *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra,* Lisboa, Caminho.

MIGNOLO, Walter D. (2000), *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Nova Jérsia, University Press.

MOURA, Jean-Marc (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale,* Paris, PUF.

SANTOS, Boaventura Sousa (2001) «Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidades", in RAMALHO, Maria Irene e Ribeiro, António Sousa (org.), *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade,* Porto, Edições Afrontamento.

SANTOS, Boaventura Sousa (2004), *Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial. E para além de um e outro,* Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-afro-brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994), "Can the Subaltern Speak", in P. Williams e L. Chrisman (org), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory,*Cambridge, University Press.

A DAMA, A DONA E A SÓROR

Maria Lúcia Dal Farra
Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Resumo: Numa tentativa de discutir as vertentes ancestrais e fundantes do imaginário feminino na literatura portuguesa, observa-se em dois textos ancestrais, a "Dama Pé--de-Cabra" e a "Dona Marinha" (ambos situados nos Livros de Linhagem medievais), quais seriam os protótipos culturais por eles capturados e postos em circulação. A partir destes pressupostos, o estudo se propõe a pensar de que maneira as conhecidas *Cartas de Mariana Alcoforado* entram ou não em interlocução com tais referenciais.

Palavras-chave: Literatura portuguesa, ancestralidade, imaginário feminino, protótipos culturais.

Creio ser possível discernir, na história da cultura portuguesa, pelo menos duas referências fundantes dos valores concernentes ao feminino. As lendas medievais da "Dama Pé-de-Cabra" e da "Dona Marinha", pertenças do *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro de Barcelos – parecem configurar, cada qual a seu modo e de maneira quase polar, a mítica da mulher para o imaginário português. Compiladas por volta de 1340, são elas, ao lado de tantas outras, estórias inaugurais de famílias portuguesas que, através do maravilhoso e do fantástico, justificavam o seu direito de existência no mundo feudal, o seu atestado de origem. O acentuado pendor prático dessas lendas, que reside na fixação da genealogia familiar, no registro dos feitos heróicos, no asseguramento de certos direitos, não chega a empanar, no caso de muitas delas, o sabor literário e poético de que se nutrem. Nelas se refugiam, de uma maneira geral, todo o aparato fantasioso típico da Idade Média, as forças sobrenaturais, os elementos mágicos, as potências extraterrenas e demoníacas, os espaços indevassáveis da natureza misteriosa, enfim, tudo aquilo que escapa ao poder e ao controle do homem.

A mistura de cristianismo e paganismo em que se assentam, tão cara à Idade Média, expõe, no caso dessas duas referidas lendas, lugares antagonistas para a mulher. A "Dama Pé-de-Cabra", que Herculano, na sua adaptação em *Lendas e Narrativas*, alçaria à categoria de alongada e pitoresca novela, conta como Dom Diego Lopez, grande montador, encontrou a mulher com quem se casou.

Numa caçada ao javali, o senhor feudal se sente subitamente desviado dos seus propósitos por um potente canto que vem do alto de uma penha: trata-se da voz de uma linda mulher, por quem ele se enamora de chofre. Depois disso,

tudo se acelera na narrativa: como ela se dissesse de alta linhagem e como ele fosse senhor daquelas terras, Dom Diego a pede em casamento. Ela aceita, mas apenas diante de uma condição: a de que ele lhe prometa jamais se santificar. Ele lhe outorga o pedido e partem juntos para o paço. A Dama, que era mui formosa, bem feita de corpo e muito bem vestida, tinha, todavia, um pequeno defeito: um pé forcado como o da cabra. Dama e Dom Diego viveram juntos e tiveram dois filhos: um homem, Enheguez Guerra, e uma filha - cujo nome a narrativa suspende.

Num certo dia em que, no átrio do seu paço, comiam um javali, D. Diego (que sempre se punha ao lado do filho) e a Dama (que se sentava ao lado da filha) jogam um osso aos cachorros que os rodeiam, osso que, de imediato, se torna objeto de litígio entre a podenga e o alão. Como aquela, pequena e desraceada, chega a matar ao outro cão, macho, forte e de raça – o casal se dá conta, estupefato, do prodígio perpretrado diante dos seus olhos. Dom Diego, então, esquecido da promessa feita à mulher, se persigna. No mesmo instante, ela, tomando a filha por uma mão e debalde ao filho por outra, foge do palácio seguindo para as montanhas - onde nunca mais foram vistas.

Nesta lenda (que, certamente, se flexiona como uma fábula acerca de um preciso modelo feminino), a mulher formosa, escultural, de voz expressiva e angelical, se apresenta como senhora de todos os dotes de perfeição física e moral, até prova em contrário. Repare-se que ela é vista, primeiro, no alto do penhasco, que ela canta alto, e que ela pertence a uma mui alta linhagem. Imagem da sedução absoluta, visto que Dom Diego é tomado de súbito apaixonamento, ela exerce sobre ele grande ascendência, já que arranca do cativo amoroso, com naturalidade aparente, uma grave promessa: a que consiste na negação de um valor medieval fundamental - a Igreja.

Não se persignar é recusa direta do cristianismo, é neutralização do sacrifício sofrido pelo Cristo, é desprezo da cruz - o que desloca Dom Diego à súbita condição de pagão, e à ela, que o exigiu, a um estado semelhante ao da serpente bíblica, que solicita a Adão, por meio de sua interposta pessoa Eva, o ato insubordinador de desobediência à lei divina.

Ora, esse traço contestador de Deus – e da ordem, e já agora, da moral – parece estar exposto no único defeito que a formosa Dama carrega: o feitio do seu pé. E é muito curioso esse jogo oculto, contido na geografia do alto e do baixo: tudo nela pertence à esfera do de cima, mesmo o lugar para onde ela foge (as montanhas); só aquilo que nela pisa a terra diz respeito ao que não pertence ao céu, e trata-se de apenas de um dos seus dois pés. O que significa que o disfarce que a torna outra é quase imperceptível, e ela convence, de imediato, porque é quase um perfeito engodo. Tão-só após a persignação é que reconhecemos nela a mulher cheia de manhas e de ardis que, até então, haviam

surrupiado do olhar masculino aquilo que ela verdadeiramente é e que se encontrava silenciado no pé forcado, metáfora que, entretanto, compromete todo o gênero feminino do conto – apenas com uma honrosa exceção...

A Dama, a sua filha e a podenga pertencem à mesma casta de malefícios. A filha fugirá com a Dama, seguindo, portanto, a trilha desta - o percurso da maldição materna. Seu nome, omitido pelo conto, certamente é o dela, o da mãe - repetição da mesma série de atos, da mesma marginalidade, história de uma geração de mulheres com "pé-de-cabra". A fuga da mãe e da filha prova que ambas se situam no domínio dos sacrílegos, portanto, no rol dos excomungados da Igreja.

O fato de a Dama ter criado uma filha a ela aliada, implica que a sua herança persistirá por outras gerações, semente de discórdia plantada pela Dama, perpetuamente renovada a cada um dos inúmeros nascimentos dessa proliferante e amaldiçoada genealogia feminina: a das mulheres insubordinadas, as insurrectas.

Quanto ao animal responsável pelo sinal da cruz de Dom Diego Lopes, é preciso sublinhar que também ele pertence ao gênero feminino, como a Dama e sua filha. É da podenga que o espanto emana. O assombroso, o maravilhamento que vem expresso no conto em forma de "milagre" que deixa atônito o senhor feudal, resulta da supremacia desse ínfimo animal feminino diante do poder do enorme cão de fila masculino, representado pelo alão. Contra todo o esperado, é ela quem prende a este pela garganta, travando-o e matando-o. Pelos vistos, no paço de Dom Diego Lopez, o território é todo das mulheres...

Diante do mistério causado pela fêmea canina, o senhor feudal invoca uma outra mulher, certamente inimiga da Dama, já que a proferição de tal nome persistia, desde as origens, proibida por aquela. A fórmula pronunciada por Dom Diego que, por sua vez, espanta a Dama, é: "Santa Maria val, quem vio nunca tal cousa!" Maria, a mãe de Deus, o modelo de todas as virtudes, de resignação, de humildade, de conformação – é aquela que possui qualidades que, por certo, se chocam com as da Dama.

Sem dúvida, a lenda da "Dama Pé-de-Cabra" trata, sim, da fundação de uma legião de mulheres belíssimas e insinuantes, fadadas ao crime da sedução e da artimanha, que encontra no modelo feminino da "Santa Maria", o seu oposto. Maria, a Mãe de Deus, pisa com o pé a serpente, naquilo que ela comporta de desafio às leis do Senhor, de espaço do tenebroso e do oculto, de desenfreado e do imaginário, daquilo que é propenso à desordem. Maria pisa com o pé que não é forcado a Dama Pé-de-Cabra, esta, a intermediária entre o homem e o demônio, esta que, aparentemente frágil e débil, se erige, todavia, como a tentadora - a portadora do sexo e do pecado.

Na outra lenda a que me refiro, a da "Dona Marinha", persegue-se, diferentemente, um outro ideal feminino. Aqui, deixamos os espaços povoados pela Dama Pé-de-Cabra, a paisagem interior, os campos de caça e as montanhas, para nos adentrarmos num outro elemento: a água e seus mistérios.

Conta-se, pois, que Dom Froiam, bom cavaleiro, caçador e monteiro, andando um dia a cavalo por suas terras lá pelos lados do mar, encontrou uma mulher dormindo à margem que, quando o pressentiu e a seus três escudeiros, procurou, debalde, se recolher de volta ao mar. Refém deles, a bela mulher é atada a uma besta e transportada ao paço. Lá, Dom Froiam a faz batizar com o nome que lhe caía melhor, pois que saíra do mar. Assim, Dona Marinha teve filhos com Dom Froiam, sendo que um deles chamou-se Joham Froiaz Marinho.

Porém, Dona Marinha "nom falava nemigalha", muito embora Dom Froiam tivesse tentado de tudo para fazê-la emitir algum som, ele que muito a amava. Num dia, então, mandou armar uma grande fogueira e simulou jogar nesta o adorado filho da Dona. Para impedi-lo, ela, que se encontrava muito distante para salvá-lo, bradou e bradou, e, com tal ímpeto, que deitou pela boca afora uma peça de carne, passando a falar a partir de então. Dom Froiam recebe-a, pois, como mulher e casa-se com ela.

Possível incorporação de Melusina, a feiticeira aquática, Dona Marinha exemplifica, nesta lenda, o caráter empreendedor de uma família, a dos Marinhos (apropriação masculina do nome dela), capaz de dominar a natureza selvagem pela esperteza. A simbólica da água retrocede, portanto, diante da simbólica do fogo, em lugar de enfrentá-lo e dominá-lo. Há, aqui, uma incompatibilidade entre a natureza desumana e meio animal, representada pela mudez, e o mundo digno e redimido pelo cristianismo, representado pela oralidade.

Caçada, pois, como um bicho, capturada e escravizada, essa mulher que conserva em si o silêncio do elemento do qual emana, é, todavia, reconhecida como o próprio mistério original de onde provém, graças ao nome que o batismo cristão lhe confere. O que pode ser dito como uma espécie de rendição cristã diante da evidência pagã, pois que o ato do batismo apenas lhe certifica a condição feminina ancestral e selvagem: Marinha, a que vem do mar, das águas, do elemento movente e mutável, sem fixação possível, estranho à ordem e ao equilíbrio – qualidades culturais próprias do gênero masculino.

Se o fato de silenciar encerra, de um lado, um princípio de subordinação e de inferioridade, ou seja: dificuldade de comunicação, situação sub-humana, defeito, incapacidade - de outro, abastece essa personagem com atributos poderosos, visto que ela se distancia dos outros comuns mortais pelo que contém de enigmático, de desconhecido, de bens noturnos, de intangível e de

inominável. Ela causa estranheza e, portanto, temor, visto que, inicialmente, nesse contexto, a mudez é assimilada enquanto insubordinação, marca de diferença. Dialética entre silêncio e discurso, a lenda da Dona Marinha nomeia, no seu estado virginal, a preservação do mistério, a impossibilidade de toque, a posse do impronunciável.

Digamos, pois, que a marginalidade onde esse modelo feminino se refugia, de início, o situa em estado de Dama Pé-de-Cabra, de mulher que alberga em si um continente obscuro e estranho - domínio das forças ocultas.

Se é certo que a passagem da interdição para a voz se dá mediante a demonstração de um sentimento humanizado, ou seja, o amor maternal, tal transmutação da Dona Marinha se faz também às custas da sua aquiescência à sociedade que a rodeia, se faz às expensas da sua conversão aos valores vigentes, à língua falada e ao código ideológico flexionado nesse espaço social. Quando, por fim, a Mulher Marinha fala, ela se desloca da desordem para a ordem, do caos para o mundo organizado e constituído, enfim –para a linguagem. Graças, portanto, ao verbo, a excomungada se torna convertida, e seus dotes indomáveis se quedam transformados em valores da Santa Maria– que eram negados pela Dama ao impedir a persignação.

Assim, à mulher que se subtrai do domínio da forças tenebrosas e demoníacas adotando o império de Deus, transitando em definitivo do paganismo para o cristianismo, é oferecido o prêmio de tornar-se inserida na sociedade, pelo casamento. Ora, o casamento é um vínculo que já existia de fato entre eles, visto que a Dona Marinha tinha filhos com Dom Froiam – um deles, o único nomeado, guarda no seu o nome dela, pois que é Marinho. Todavia, o casamento só se torna legítimo e devidamente sacramentado, apenas depois que ela expulsa do seu organismo a "peça de carne". Ora, essa "peça" se perfaz simbolicamente como o corpo estranho à ordem vigente – o continente obscuro, o imaginário imponderável, o desconhecido, a desordem, ou seja: o repertório de valores culturais femininos. Portanto, na medida em que ela se domestica e abdica de seus valores ditos femininos, é que Dom Froiam a recebe como sua mulher, e se casa com ela.

E é nesse momento que a Dona perde o interesse e a história chega ao fim, ao contrário do que ocorre com a Dama Pé-de-Cabra, cujo mistério recobre a interrupção do fluxo narrativo e se adensa justo quando ela foge da sociedade em que vivia para se adentrar definitivamente na fantasia. E, deveras, esta lenda continua, e Herculano segue o socorro que o filho virá solicitar a ela, na floresta onde habita, para livrar o pai do jugo dos árabes, de quem se tornará prisioneiro.

A Dama, ao contrário da Dona, conserva, alimenta e adensa, dentro de si, o corpo estranho que não expurgará jamais. Assim, entre uma e outra, vence,

na Dona Marinha, o modelo da mulher que vomita o seu feminino de origem para domesticar-se como ser útil e disponível na sociedade medieval, encarnando o protótipo da mulher que aceita para si o *fiat Maria*: o modelo da abnegada que se realiza como um continente que abriga o bem. Por seu turno, a Dama Pé-de-Cabra encarna o protótipo da mulher que não expurga de si esse núcleo original, ou seja, a identidade rebelde e imbatível.

Um modelo completa o outro para a compreensão do feminino enquanto desvio e da identidade feminina enquanto um espaço vacante, movediço, passivo, como um lugar de litígio entre duas potências antagonistas que, no caso destas lendas medievais, parece se delinear claramente: entre o cristianismo e o paganismo; entre deus e o demônio.

A partir de tais referências, que julgo fundantes do imaginário feminino português, vou passar rapidamente pela situação de uma outra personagem trazida, já então, pelo século XVII: Mariana Alcoforado[1]. Poder-se-ia dizer das cinco cartas de Mariana[2], que são uma espécie de recolha da simbólica da mulher em língua portuguesa, porque elas parecem abrigar, para incorporar em si, certos lastros do feminino semeados pela lírica e pela satírica medieval. Encontram-se fundidas nesta obra as tópicas da vassalagem amorosa das canti-

1. Mas, para tal, devo atravessar algumas discussões sobre a viabilidade de existência e de autoria desta freira, bem como a possibilidade de as cinco cartas atribuídas à sua mão terem sido escritas originariamente em português ou em francês. Tais incertezas e oscilações acerca dessa obra permitiram que se adicionasse a ela toda uma fortuna de respostas e de ciclos literários que retomam a sua temática, de modo a transformá-la em perene fonte de produção literária. De maneira que tais dados se agregaram em definitivo à história dessa obra, a ponto de constituírem seus contextos essenciais ou circunstancias, permanecendo contíguos a este objeto ficcional enquanto um bem coletivo que também integra o imaginário feminino português.

   As Cartas foram retomadas por Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno em livro que causou grande embaraço e infindável polêmica durante o último período salazarista. Lembro que essa obra foi recolhida pela censura e que suas autoras foram obrigadas a responder a um processo judicial, em que foram acusadas de falta de decoro, e em que se exigiu, debalde, que cada uma identificasse o trecho da obra que lhes dizia respeito, aquele que pertencia à sua lavra. O trabalho conjunto destas Marias se propunha a inaugurar uma nova voz feminina por meio de uma percepção diferente de escrita, que estabelece uma relação direta com o corpo, quanto à temática (elogio de uma sensualidade difusa), quanto à forma (à maneira de um fluxo menstrual, escrita fragmentária, estranha à unicidade de que a tradição social tem atribuído ao papel da mulher). Extremamente polêmica, a obra mobilizou a opinião internacional e os movimentos feministas.

   As *Novas Cartas Portuguesas*, publicadas em Portugal, em 1972, e compostas por estas "Três Marias", têm, como projeto mais geral, o de tomar a obra da freira seiscentista como referência para uma declaração de direitos da escrita feminina. De maneira que aquela se centra num *leitmotiv* extraído dos textos de Mariana Alcoforado, que se rege pela convicção de que a paixão serve de pretexto, para a mulher, para o alcance de uma aprendizagem sobre si mesma e sobre a vida, que lhe permite ultrapassar a sua condição ancestral de portadora do pecado.

2. Adoto a disposição cronológica e os textos de Alcoforado segundo a edição estabelecida por Maria da Graça Freire (*Mariana Alcoforado. Cartas,* Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1962, Coleção Nossos Clássicos).

gas d'amor (tratadas de maneira invertida), bem como as tópicas das cantigas d'amigo, cuja matriz, a da ausência do amado, remete à dor da separação, aos tormentos do ciúme e da saudade, partilhados com as amigas. Também as tópicas da soldadeira e da religiosa das cantigas d'escárnio e maldizer encontram nessas peças a sua reatualização[3].

A imagem feminina mais contundente que se desentranha daqui é a da grave pecadora, a daquela que pode ser dita idólatra, herege - e nisso Mariana se aproxima à Dama Pé-de-Cabra. Consagrada a Deus, freira de véu preto, Mariana erige, no lugar d'Ele, e como vicário divino, a um homem, entregando-lhe a vida tal qual o fiel religioso a Deus. Sua atitude inclui a da profanadora, porque comete a falta dentro dos sagrados muros do convento, e, nesse sentido, ela encarna o protótipo ocidental da mulher enquanto ser irresponsável e menor-de-idade, o daquela que não sobrevive sem a tutela masculina, encerrada em definitivo na triste trilogia mulher-escravo-criança. À imitação da Dona Marinha, Mariana é uma mulher capturada, encerrada numa prisão, num convento: casada com Deus - mas contra a sua vontade.

Todavia, ao contrário da Dona Marinha que, passando a falar, ingressa no código vigente, Mariana busca a sua realização, a sua individuação como voz que se manifesta e que expõe à luz as suas prerrogativas. E ela o faz através de um instrumento, de uma faculdade culturalmente masculina: a escrita. Por meio

---

As cartas encerram um amor de dedicação absoluta que abarca por inteiro a sua emissora, amor em que o eu feminino se aniquila, visto que encontra a sua existência apenas no estar-se disponível ao amado. Nelas, a consagração total ao amante é o valor supremo que concentra toda a existência dessa mulher. Escritas a partir de um filtro analítico profundamente observador, as cartas abordam com lucidez implacável a situação de penúria da mulher abandonada, graças a uma proferição não por acaso tortuosa de raciocínios, de ditos sentenciosos, de artifícios de estilo, de preciosismos e de formalismos. Veemência passional, oscilação emocional, instabilidade de pudor que afeta a dignidade feminina, ilusões e desespero, ataques e retrocessos amorosos, verrumação da psicologia da mulher – os limites destas cartas transbordam, pois, para além da escrita.

3. A reputação das religiosas é matéria de que também se ocupam as cantigas d'escárnio e maldizer medievais. Reproduzo, como pequena ilustração, uma peça de Pero Garcia de Ambroa (século XIII):

Quand'eu passei por Dormãa
Preguntei por mia coirmãa
A salva e paçãa.
Disserom: Nom é aqui essa,
Alhur buscade vós essa;
Mais é aqui a abadessa.

Preguntei: Por caridade,
U é d'aqui salvidade,
Que sempr' amou castidade?
Disserom: Nom é aqui essa,
Alhur buscade vós essa;
Mais é aqui a abadessa.

desta, a sua voz se faz ouvir, bela, ousada, reclamante, rebelde, irreverente, posicionando-se contra a sociedade vigente. A sua voz insurrecta se alça para se rebelar contra o que lhe foi imposto e que ela reluta em aceitar, de modo que Mariana se liberta na medida em que se escreve.

As cartas constituem, pois, a sua maneira de alforria, de recusa dos grilhões, porque lhe permitem agir como amante, como agente, como sujeito de ações. Assim, a passividade própria da condição de freira, de Sóror, se metamorfoseia, em Mariana, em ação vital, em maneira de exorcizar a inércia e a resignação próprias da condição feminina. Desta forma, ela ascende da morte à vida, da clausura à luz do dia.

A escrita torna-se, pois, o parto de Mariana para a existência efetiva, muito embora o que as cartas revelem seja justo o debater-se, o dilaceramento dentro do próprio ato latente de negação delas, já que o tão almejado teor comunicativo das cartas não é alcançado por carência de interlocutor.

O que importa reter, de momento, é que este claustro, que faz história no *Livro de Sóror Saudade* de Florbela Espanca, que, aliás, o concebeu, antes como um "claustro das quimeras", leva-nos a suspeitar da atração hipnótica que a cela mística exerce sobre a escrita feminina em língua portuguesa. Ela parece se constituir como uma espécie de ante-sala da explosão erótica. De maneira que encerro estas notas, lendo dois quartetos de um soneto de Florbela, todo ele dentro desta linhagem, intitulado "Renúncia":

> A minha mocidade outrora eu pus
> No tranqüilo convento da Tristeza;
> Lá passa dias, noites, sempre presa,
> Olhos fechados, magras mãos em cruz...
>
> Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!
> Desdobra-se em requintes de Beleza...
> É como um beijo ardente a Natureza...
> A minha cela é como um rio de luz..."[4]

Em Florbela, é a clausura que a endereça ao renascimento amoroso e sensual presentes em *Charneca em Flor*. Mas, já aqui, nos adentramos em matéria mais alentada que, em outra ocasião, tratarei de discorrer convenientemente.

4. ESPANCA, Florbela, "Renúncia", *Livro de Sóror Saudade. Poemas. Op.Cit.* p. 194.

BIBLIOGRAFIA

BORDEAUX, Henry: *Mariana, la réligieuse portugaise*, Paris, Albin Michel, 1934.

CARDIM, Luís: *As Cartas Portuguesas. A propósito de alguns documentos recentemente publicados*, Coimbra, Boletim de Estudos Portugueses, 1931.

CORDEIRO, Luciano: *Sóror Mariana, a freira portuguesa,* Lisboa, Férin, 1888.

COSTA, Maria Velho da; Horta, Maria Teresa; Barreno, Maria Isabel: *Novas Cartas Portuguesas,* Lisboa, Clube do Livro, 1972.

ESPANCA, Florbela: *Poemas* (ed. preparada por Maria Lúcia Dal Farra), São Paulo, Martins Fontes Editora, 1996.

FREIRE, Maria da Graça: *Mariana Alcoforado. Cartas*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1962, Coleção Nossos Clássicos.

LETTRES de la Religieuse Portugaise Marianna Alcoforado, Paris. L'Édition d'Art H.Piazza, MCMLXVI.

LETTRES Portugaises traduites en François, Paris, Chez Claude Barbin, 1669.

MAIA, Rita Maria de Abreu: *O amor e a pena feminina. Escrita feminina e insurreição Amorosa,* Rio de Janeiro, UFRJ, tese de doutorado, 13/09/2001.

MATTOSO, José et allii: *História e antologia da Literatura Portuguesa séculos XIII e XIV*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

SPINA, Segismundo; SANTILLI, Maria Aparecida: *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa,* Assis, FFCL de Assis, 1967.

A POLÍTICA EXTERIOR DE LULA E O FUTURO DA LÍNGUA PORTUGUESA

Patrícia Helena dos Santos Carneiro
Universidade de Santiago de Compostela

O Brasil desde a sua redemocratização na década de 1980 vem rompendo tanto com o isolamento imposto pelos quase trinta anos de ditadura como também com um imaginário que circundava a existência do Brasil como sendo uma grande ilha lusófona em um espaço sul-americano dominado quase que totalmente pelo castelhano, com a presença apenas da Guiana Francesa, da República Cooperativa de Guiana ou Guiana inglesa (anglófona) e da República de Suriname (holandês, inglês e sranan tongo), espaços diferenciados lingüisticamente dos dois idiomas majoritários na América do Sul.

Desde os tempos de José Sarney, de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso, os governos brasileiros vêm intensificando a sua atuação externa, buscando romper o isolamento político-internacional do Brasil. Uma das marcas desse rompimento é a participação do Brasil em organizações internacionais regionais e multilaterais e também mediante a assinatura de acordos bilaterais com países e organizações internacionais. Neste contexto, o Mercosul, conformado pela Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, constituiria desde a assinatura do Tratado de Assunção em 26 de Março de 1991, um exemplo de participação do Brasil em uma organização regional de caráter econômico[1]. O Mercosul desde os seus primeiros anos tornou-se uma das prioridades da Política Externa brasileira.

Normalmente a política externa de um país está subordinada aos movimentos econômicos e políticos no contexto das relações internacionais[2].

1. Sobre o Mercosul *vide,* dentre outros: PONTE IGLESIAS, M. T. & MARTÍNEZ PUÑAL, A: *La educación en el proceso de integración del MERCOSUR*, Colección de Tórculo Edicións, Santiago de Compostela, 2001. MARTÍNEZ PUÑAL, A.: "El Mercado Común del Sur (MERCOSUR): Antecedentes y Alcances del Tratado de Asunción", em PUEYO LOSA, J. & REY CARO, E. (Coords.): *MERCOSUR: Nuevos Ámbitos y Perspectivas en el Desarrollo del Proceso de Integración*, Ciudad Argentina, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 2000, pp. 24-25; ALMEIDA, P. R.: *Mercosul: Fundamentos e Perspectivas*, Grande Oriente do Brasil, Brasília, 1998; FREITAS LIMA VENTURA, D.: *A ordem jurídica do Mercosul*, Livraria do Advogado, Porto Alegre, 1996.

2. Com respeito à política externa, CALDUCH CERVERA esclarece que "o conceito de política exterior não é óbvio e exige uma certa precisão. Antes de tudo, a política exterior deve estar vinculada a uma parcela singular da política geral de cada Estado. Podemos definir a política exterior como 'aquela parte da política geral formada pelo conjunto de decisões e atuações mediante as quais se definem os objetivos e se utilizam os meios de um Estado para gerar, modificar ou suspender as suas relações com outros atores da sociedade internacional'" (CALDUCH CERVERA, R.: "La política

O *status* de prioritário na política externa do Brasil oxigenou ainda mais o Mercosul como projeto de futuro, mas como construção pragmática e diária.

No começo dos anos 1990, que coincidiria com a ascensão à Presidência do Brasil de Fernando Collor de Mello, a diplomacia brasileira[3] estabelecia novos pontos de atuação, conduzindo o Brasil a adotar uma estratégia de inserção autônoma no mundo, quando relacionado com o cenário internacional, e, no plano regional, de promoção de alianças estratégicas com os países mais próximos. Essa atuação tenta garantir a sua inserção internacional com maior projeção internacional, permitindo também, pela via regional, manter seu papel de líder regional. Nessa nova estratégia brasileira se buscava tanto a manutenção das parcerias diversificadas como preservar o caráter de *global trader* do Brasil. No entanto ambas coisas foram difíceis de conservar dadas as circunstâncias econômicas internacionais dos anos 1980 que impediram uma plena inserção internacional brasileira, que nem mesmo conseguiu assegurar suas relações com as zonas mais importantes do mundo na mesma intensidade que antes conseguira.

Nesse contexto o deterioramento das condições internacionais forçaram a diplomacia brasileira a buscar uma nova realidade regional, que seria justamente encontrada através da integração com os países vizinhos, que ofereciam ao mesmo tempo os benefícios econômicos mais imediatos e reforçavam a base regional "como forma de incrementar a participação do Brasil e de seus parceiros platinos no plano mundial"[4]. Nesse momento de formulação da política externa do Brasil, o Mercosul, como bem assinala VIZENTINI, "não constituía um fim em si mesmo, nem o aspecto comercial constituía o objetivo essencial, apesar do discurso oficial, mas fazia parte de um projeto mais abrangente". O interessante nessa dinâmica de construção do processo mercosulino, intuímos, é que a política externa brasileira mirava mais além daquele espaço que se formava com os parceiros do Cone Sul, ou seja, vislumbrava algo maior –sem ânimos hegemônicos– possivelmente englobando a área da América do Sul, mas ressaltamos que nunca com ânimos hegemônicos.

---

exterior de los Estados", PEREIRA, J. C. (Coord.): *La política exterior de España (1800-2003)*, Ariel Historia, Barcelona, 2003, p. 32). Realizamos uma tradução livre do trecho citado.

3. *Vide* RÜCKER, A. A.: "Idealismo liberal e a Política Externa Brasileira para o Mercosul", *História, debates e tendências*, v. 1, N.º 1, Junho, Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do Centro de Pesquisa Historiográficas do Rio Grande do Sul- CPH-RS, Passo Fundo, 1999, pp. 71-92.

4. VIZENTINI, P. G. F.: "Dez anos do Mercosul: a crise da integração e o desafio da ALCA", *Indicadores Econômicos FEE*: *análise conjuntural*, Vol. 29, N.º 1, Junho, Fundação de Economia e Estatística Siegfried Emanuel Heuser, Porto Alegre, 2001, pp. 17-18.

Um momento importante para a política externa do Brasil e também para o projeto mercosulino foi a crise política interna que conduziu à renúncia de Collor de Mello e sua substituição por Itamar Franco, nomeando este Ministro das Relações Exteriores a Fernando Henrique Cardoso (1992-1993) e, depois, Celso Luiz Nunes Amorim (1993-1994). Ambos buscaram adaptar a diplomacia brasileira às circunstâncias internacionais, sem prescindir da preocupação com o desenvolvimento e a autonomia. A partir de então deu-se prioridade à diplomacia multilateral e ao fortalecimento da presença brasileira no âmbito sul-americano[5]. Relacionado à América do Sul, entende VIZENTINI que o anúncio de criação do NAFTA incitou o Brasil a que, em 1993, reagisse, fazendo pública a sua idéia de criar uma Área de Livre Comércio Sul-Americano[6] (a ALCSA), ao mesmo tempo em que estabeleceria com os países sul-americanos e africanos a Zona de Paz e de Cooperação do Atlântico Sul[7] (ZOPACAS), apostando pela estratégia de círculos concêntricos a partir do Mercosul[8]. Nesse contexto a ALCSA, como estratégia, estimularia as outras nações sul-americanas a se associarem ao Mercosul através de acordos de livre comércio, o que concretamente atraiu o interesse da Venezuela, Bolívia e Chile a que negociassem formas de cooperação com o Mercosul, o que se daria em 1995 e 1996[9].

Numa perspectiva de destaque pragmático VIZENTINI afirma que o Mercosul, na perspectiva da diplomacia brasileira, representaria "bem mais que os interesses comerciais de curto e médio prazos, ainda que os aspectos conjunturais e reativos possuam um peso considerável". Considera o mesmo Autor ser possível especular "a respeito de uma sutil estratégia visando construir um espaço econômico regional ampliado, como base para a inserção internacional e, implicitamente, para forjar uma geopolítica particular. Elas envolveriam, num primeiro momento, a região platina, ampliando-se para os países andino-amazônicos e, finalmente, englobando a África Austral"[10].

---

5. *Cf.* HIRST, M.: "Transição e Consolidação Democrática (1985-2000)", *História da Diplomacia Brasileira*, Instituto Rio Branco, Brasília, p. 197.

6. A proposta de criação da ALCSA nasceu durante o governo de Itamar Franco sob o nome de "Iniciativa Amazônica". Sobre o tema consulte HIRST, M.: "La Política Exterior de Brasil en dos tiempos", *Anuario Argentino de Derecho Internacional*, Número Extraordinário, 1996, pp. 248-249, pp. 237-258.

7. Essa Organização foi criada no âmbito das Nações Unidas recebendo o apoio de 124 países, com apenas os Estados Unidos votando contra esta iniciativa brasileira, além de se registrarem oito abstenções e 25 ausências. *Cf.* MUYAMOTO, S.: "Mercosul e Atlântico Sul: Das divergências ao entendimento", *História*, Vol. 16, Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), 1997, 54.

8. VIZENTINI: "Dez anos do Mercosul: a crise da integração e o desafio da ALCA", *Indicadores Econômicos FEE*: *análise conjuntural*, Vol. 29, cit., p. 18.

9. *Ibidem.*

10. VIZENTINI: "MERCOSUL: dimensões estratégicas, geopolíticas e geoeconômicas", COSTA LIMA & DE ALMEIDA MEDEIROS (Orgs.): *O Mercosul no Limiar do Século XXI*, cit., pp. 27-41.

Outro ponto de inflexão na Política Externa Brasileira ocorreu durante as duas presidências de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), que escolheu desde o seu primeiro mandato o Chanceler Luiz Felipe Lampreia, passando a sustentar-se em quatro pilares: o da continuidade das premissas essenciais da política externa; o impacto da estabilidade econômica; a projeção da democracia; e as novas oportunidades geradas pela diplomacia presidencial[11]. Durante o Governo Henrique Cardoso, as relações com a América Latina foram mantidas como máxima prioridade, tornando-se o eixo desta política a idealização de uma relação estratégica com a Argentina[12].

A atuação do Itamaraty, nos últimos anos, e principalmente no Governo Lula, tem sido empreendedora na busca de construir alianças nos foros internacionais e regionais. Nunca assistimos à criação de tanto grupos regionais na América Latina, assumidos como verdadeiros foros de debate, cujas decisões são levadas em conta até mesmo pelos "países centrais" ou países desenvolvidos, como o G7 (Estados Unidos, Japão, Alemanha, França, Reino Unido, Itália e Canadá).

O surgimento desses novos agrupamentos, como o G20 (Brasil, China, Índia e Rússia, dentre outros), sem dúvida vem forçando a sua participação na decisão de temas importantes como o dos subsídios à agricultura no âmbito da OMC. Nesse contexto temos que referenciar que os grandes países em desenvolvimento como Índia, Brasil e China perceberam, ao formar o G20, que juntos poderiam enfrentar as duras negociações com as potências econômicas e protecionistas na OMC, com maiores possibilidades de vitória, ou senão de fortalecimento da presença desses países, que parecem ter encontrado a fórmula para desafiar o sistema econômico internacional, em geral, montado para beneficiar os países mais ricos sejam eles os Estados Unidos sejam aqueles pertencentes à União Européia.

Em sua atuação regional a estratégia brasileira estabelece algumas condições-meta a serem seguidas. A primeira delas é que a liderança do Brasil deve contemplar um espaço mais amplo que o Mercosul, ampliando-se ao espaço sul-americano, de modo que os custos, como segundo elemento, sejam baixos. O terceiro elemento é que o Brasil deseja a liderança regional mediante baixos custos, sem abrir mão da sua autonomia quanto à sua política externa. Essa estratégia de promoção da liderança brasileira na América do Sul poderia ser considerada como uma alternativa ao projeto de integração sub-regional.

No entanto vemos uma tendência intensamente mercosulista, uma vez que o Brasil cada vez mais assume o Mercosul como projeto próprio a ser

11. HIRST, M.: "Política Externa e Democratização. Autonomia pela integração", *História da Diplomacia Brasileira*, Instituto Rio Branco, Brasília, p. 215.

12. HIRST: "A América Latina como Prioridade", *História da Diplomacia Brasileira*, cit., p. 222.

defendido e ampliado. A estratégia brasileira, segundo a análise do Informe MERCOSUL, não excluiria o Mercosul, uma vez que poderia e deveria ser um processo concomitante, existindo, no entanto, alguns desafios e ações diferenciadas. Este mesmo Informe ressalta que no âmbito da referida alternativa, a preservação do Mercosul constitui uma condição necessária mas não suficiente, pois sem a adesão dos demais países da América do Sul a motivação para aprofundar o esquema sub-regional seria fraca[13]. Em relação à América do Sul, no discurso de posse, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva afirmou que para o Brasil a grande prioridade da política externa durante o seu Governo será "a construção de uma América do Sul politicamente estável, próspera e unida, com base em ideais democráticos e de justiça social. Para isso é essencial uma ação decidida de revitalização do MERCOSUL, enfraquecido pelas crises de cada um dos seus membros e por visões muitas vezes estreitas e egoístas do significado da integração. O MERCOSUL, assim como a integração da América do Sul em seu conjunto, é sobretudo um projeto político. Mas esse projeto repousa em alicerces econômico-comerciais que precisam ser urgentemente reparados e reforçados"[14].

A promessa eleitoral de Lula de apostar pelo Mercosul está-se cumprindo através de uma extenuante atividade da diplomacia brasileira, cujo maior exemplo foi a primeira reunião do Mercosul, em Junho de 2003, após as eleições, durante a qual houve a proposta brasileira da "Agenda 2006". Ao contrário dos seus parceiros, nesta reunião o Brasil fez mais propostas concretas, apresentando medidas viabilizadoras para efetivá-las com ações reais[15]. A participação brasileira se caracterizou, nesta reunião, pelo discurso integracionista em defesa de um maior entrosamento da sociedade civil e a reprogramação da agenda de negociações para o fortalecimento da união aduaneira até 2006.

Os esforços realizados no âmbito do Mercosul, principalmente pela diplomacia brasileira, pelo fortalecimento da Organização e ampliação à sub-região sul-americana, começam a dar frutos, bem representados na proposta apresentada pelo Secretário Geral da Comunidade Andina de Nações, Allan Wagner Tizón, em 28 de Junho de 2004, de construir um espaço sul-americano com uma perspectiva que ultrapasse a idéia de uma zona de livre comércio, e que se sustente em cinco pilares: a integração comercial, a Infra-estrutura e o Desenvolvimento, a Cooperação financeira, a Cooperação política e a Agenda social e os Assuntos institucionais. Observa ainda o Secretário Geral da CAN que "a combinação das ricas e variadas experiências de mais de três décadas da

13. TACCONE, J. & NOGUEIRA, U. (Eds.): *Informe MERCOSUR. Período 2000-2001*, BID, INTAL, Buenos Aires, 2002, p. i.

14. *Vide* discurso em <http://www.mre.gov.br>

15. *Cf.* ONUKI, J.: "Mercosul, para além de uma agenda externa", *Colunas de Relnet,* Nº. 9. Mês 1-6, 2004. Este artigo pode ser consultado em: <http://www.relnet.com.br> Acesso em 30/06/2004.

CAN e de uma década do Mercosul e do Chile, eventualmente permitiriam assimilar a um esquema os avanços alcançados no outro"[16].

Ao mesmo tempo em que o Brasil tenta consolidar o Mercosul, direcionando seus esforços para a ampliação mercosulina ao espaço sul-americano, também estabelece importantes atuações na construção das suas relações com outros países e regiões, principalmente, numa estratégia "Sul–Sul ", com países como a Índia, China e Rússia. Nesse contexto é perceptível a adoção pelo Brasil de uma estratégia no âmbito da sua política externa caracterizada pelo realismo, flexibilidade e pragmatismo[17].

De modo resumido, parece ser que a Política Externa Brasileira atuará em três áreas prioritárias, que englobariam o Mercosul como prioridade número 1, como verdadeira política de Estado; em segundo lugar, os acordos extra-hemisféricos; em terceiro, teríamos os *vínculos extracontinentais*, nos quais o Brasil tem realizado importantes atuações desde a ascensão da esquerda ao poder, com Lula. Em artigo, o Presidente brasileiro enumera as prioridades do seu Governo como sendo a América do Sul, o aprofundamento e ampliação do Mercosul e as negociações da Alca. Paralelas a essas prioridades também estão a ampliação das relações bilaterais com a África do Sul, Índia, Rússia, México e outros países que em suas regiões possam ter importância econômica e política, com os quais possa levar a cabo iniciativas comuns no âmbito dos organismos multilaterais[18].

Outra vertente prioritária da Política Externa Brasileira é a sua participação na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, a CPLP, que poderia ser vista como uma das externalizações de uma Política voltada à conformação de um espaço cultural, político e econômico integrado por países de Língua Portuguesa, que constituiria decerto uma cooperação Sul-Sul, com exceção da participação de Portugal.

Como primeira idéia, entendemos que tanto o Mercosul como a CPLP constituem dois claros exemplos, um regional e outro extra-regional, do rompimento do mito de ilha-Brasil, fruto de uma Política Externa voltada para a participação do País mais intensamente na comunidade internacional.

Durante o Governo de Luis Inácio Lula da Silva, a CPLP e o Mercosul têm sido duas organizações prioritárias para a Política Externa Brasileira, as quais até o momento recebem especial atenção do Itamaraty.

---

16. O referido trecho é tradução nossa. "CAN plantea construir Espacio Sudamericano con una perspectiva más amplia que el libre comercio", *Servicio Informativo Sela*, 29 de Junho de 2004. Este artigo pode ser lido em: <http://www.sela.org> Acesso em 01/07/04

17. TABACOF, B.: "Países-continentes", Tendências/Debates, *Folha de São Paulo*, quinta-feira, 01 de Julho de 2004.

18. DA SILVA, L.I.L.: "La política exterior del nuevo gobierno brasileño", *Foreign Affairs em español*, Vol. 3, N.º 5, Janeiro-Março, 2003, pp. 2-6.

Possivelmente, para uma grande parte dos brasileiros, Angola, Moçambique, Timor-Leste, Guiné-Bissau e Cabo Verde sejam vistos como países próximos, não só pela língua comum, mas principalmente pela contribuição africana à história e cultura brasileira tão positivamente ressaltados no governo Lula. No entanto se perguntarmos o que é a CPLP, uma pequena parte da população brasileira, restrita ao mundo acadêmico e diplomático, poderá responder mais habilmente.

Esta Comunidade dos Países de Língua Portuguesa está definida, no Artigo 1.º do seu Estatuto, como um "foro multilateral privilegiado para o aprofundamento da amizade mútua, da concertação político-diplomática e da cooperação entre os seus membros". A sua sede, como sabemos todos, está em Lisboa (Artigo 4.º do Estatuto). De acordo com o seu Estatuto os seus objetivos seriam o estreitamento da amizade mútua, da concertação político-diplomática e da cooperação entre os seus membros. A realização desses objetivos devem seguir os princípios orientadores, comuns aos já existentes no Direito Internacional, estipulados no seu Artigo 5.º tais como: a) Igualdade soberana dos Estados membros; b) Não-ingerência nos assuntos internos de cada Estado; c) Respeito pela sua identidade nacional; d) Reciprocidade de tratamento; e) Primado da Paz, da Democracia, do Estado de Direito, dos Direitos Humanos e da Justiça Social; f) Respeito pela sua integridade territorial; g) Promoção do Desenvolvimento; h) Promoção da cooperação mutuamente vantajosa.

Este Artigo 5.º também reconhece que "A CPLP estimulará a cooperação entre os seus membros com o objetivo de promover as práticas democráticas, a boa governação e o respeito pelos Direitos Humanos" (Parágrafo 2.º do Artigo 5.º do Estatuto).

O conjunto de disposições, que citamos, conformam regras gerais da CPLP, que como vemos são princípios jurídicos do Direito Internacional e que também agregam elementos de natureza econômica, quando falam em "Promoção do Desenvolvimento" e na "Promoção da cooperação mutuamente vantajosa". Este conjunto será a base da atuação dessa Organização Internacional que buscará uma concertação político-diplomática, a cooperação e a promoção da língua portuguesa como objetivos maiores.

Em 2004 período no qual o Brasil ostentava a presidência (Julho de 2002 a Julho 2004), a CPLP desempenhou um papel central nas gestões diplomáticas que contribuíram à retomada da democracia em São Tomé e Príncipe. Estabeleceu-se uma cooperação com a Agência Nacional do Petróleo para ajudar São Tomé a desenvolver seu sistema de regulação e licitação da exploração do petróleo são-tomeense. Ressaltamos que justamente em São Tomé e Príncipe foi inaugurada a primeira Embaixada do Governo Lula, na sua

primeira viagem à África, sendo Celso Amorim o primeiro Ministro de Relações Exteriores do Brasil a visitar São Tomé e Príncipe, e Lula o primeiro presidente do Brasil a estar neste país lusófono.

Este é um dado importante que nos permite vislumbrar a Política Externa de Lula como instrumento de base tanto para o Mercosul como para a CPLP, numa ação conjunta de trabalhar com ambas organizações. Em discurso o Presidente Lula quando inaugurava da já referida Embaixada (cuja citação será testemunho da nossa hipótese), afirmava que

> A Embaixada será não apenas a casa do Brasil em São Tomé, mas também a casa do Mercosul e da América do Sul. Sobretudo em assuntos consulares e de promoção comercial, ela se oferece como referência para os países de língua portuguesa que aqui não estejam representados.

Verifica-se além disso relações de cooperação entre o Brasil e Angola e Moçambique e Timor[19], dentre outros. Com Moçambique, o Brasil vem estreitando vínculos comerciais e estabelecendo uma cooperação no setor agropecuário, por exemplo. Em todos os países incluídos nos roteiros do Presidente, os temas destacados foram a cooperação em programas na área de desenvolvimento agrário, do combate à AIDS e da luta contra a pobreza. De acordo com o Celso Amorim, Ministro das Relações Exteriores do Brasil, "A erradicação da fome e da pobreza é uma prioridade das agendas interna e externa do Governo Lula. Temos clareza sobre os vínculos desses males com as assimetrias do sistema de comércio internacional. Apenas para citar um dado, o Banco Mundial estima que uma efetiva liberalização do comércio agrícola poderia gerar cerca de US$ 200 bilhões de renda global adicional, o suficiente para retirar mais de 500 milhões de pessoas da situação de pobreza".

Em visita à sede da CPLP, em Lisboa, no dia 11 de Julho de 2003, Lula, em seu discurso, se referindo aos graves acontecimentos em Guiné-Bissau, ressaltou ser importante que os próprios guineenses encontrassem, pelo diálogo, o caminho do convívio pacífico capaz de levar ao desenvolvimento. Afinal, "a grave crise econômica e política que se abate sobre este país irmão espelha uma triste realidade que se alastra pelo continente africano. A comunidade internacional não pode conformar-se. O ceticismo e o cinismo não devem prevalecer".

E voltando-se para a importância da CPLP no contexto internacional afirmou que "Diante do ciclo tragicamente previsível de miséria, desespero e

19. Em janeiro de 2005, foi promulgado o Acordo Básico de Cooperação Técnica entre o Brasil e o Timor-Leste, o qual servirá de base para as futuras ações de cooperação técnica entre os dois países. *Vide* Agência Brasileira de Cooperação <http://www.abc.mre.gov.br>.

violência, a CPLP tem uma responsabilidade especial em mobilizar a indignação internacional e os recursos políticos e financeiros necessários para reverter a situação. O Brasil está pronto a fazer sua parte. Tenho reiterado que, em meu Governo, o Brasil não voltará suas costas para a África. Tenho insistido, igualmente, que a porta de entrada natural para essa presença brasileira é a CPLP e os países africanos de língua portuguesa".

Vemos que a CPLP para o Governo Lula transcende o seu objetivo de promoção da Língua Portuguesa passando mesmo a ser uma Organização de ressonância internacional para as questões mais proeminentes de fome, pobreza e de estabilização política dos países que a conformam. Neste contexto verifica-se que o Brasil segue uma conduta histórica de atuação diplomática na defesa da democracia, da paz e da não-intervenção e acredita na CPLP como foro político com capacidade para resolver os problemas que surjam nos contextos nacionais dos Estados lusófonos.

No Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na cerimônia de abertura da 7.ª Cimeira Brasil–Portugal, no Palácio Itamaraty, em 08/03/2004, ficou presente esta nova tese, quando afirmou:

> Queremos trabalhar juntos para reforçar a aposta que Portugal fez na economia brasileira. Na última década, cerca de metade dos investimentos portugueses no exterior destinaram-se ao Brasil. Hoje, esse montante supera os 10 bilhões de dólares. Motivos para que continue a crescer não faltam. O Brasil e o Mercosul oferecem porta de entrada privilegiada para a participação de capitais portugueses no processo de integração sul-americana, em particular, por meio de obras de infra-estrutura[20].

A perspectiva da Política Externa do Governo Lula quanto às relações luso-brasileiras é a de que "A construção de um novo relacionamento, moderno e maduro, entre Brasil e Portugal, vem projetando nossa ação conjunta para além da esfera bilateral. Confiamos nessa aliança porque queremos construir um mundo que destaque os valores que unem nossos povos, a defesa da democracia, os direitos humanos e o multilateralismo". Neste contexto de aproximação dos dois grandes países da CPLP, Lula enfatizava a CPLP como foro para promoção do desenvolvimento e da estabilidade democrática dos países lusófonos:

> Por meio da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, em especial, temos a oportunidade e a responsabilidade maior de ajudar a moldar um futuro de paz, prosperidade e harmonia para todos os povos que compartilham nossa História e cultura. Podemos orgulhar-nos da nossa contribuição para a pacificação e retomada

20. *Vide* discurso na página do Ministério das Relações Exteriores do Brasil: <www.mre.gov.br>.

> do caminho de desenvolvimento em nossos países irmãos. A consolidação da independência do Timor Leste, a vitória da democracia em São Tomé e Príncipe e o processo de reconciliação nacional em Guiné-Bissau são provas do quanto podemos juntos realizar[21].

Por outro lado, quanto ao papel mesmo da Língua Portuguesa como elemento de coesão do mundo lusófono, encontramos no discurso de Lula, que reflete a sua Política Externa, uma visão que poderia ser tida como uma diretiva para uma ação de política da língua:

> Ao considerarmos o caminho à frente, não podemos nos esquecer do papel decisivo da fala portuguesa como fator de projeção e fortalecimento de nossa ação coletiva. Atribuo, portanto, grande prioridade a que estudemos meios para consolidar nosso idioma nos países de língua oficial portuguesa. A parceria entre nossos países desempenha papel central também no futuro das relações entre a União Européia e a América Latina e Caribe.

Teria o Mercosul um efeito fragmentador da participação ou da ação diplomática brasileira no projeto da Lusofonia? Tendo em vista os esforços da Política Exterior Brasileira do governo Lula para aumentar os níveis de cooperação com os países PALOP e mesmo promovendo o papel da CPLP como um verdadeiro foro dos países lusófonos, pareceria correto afirmar que o Mercosul e os países em desenvolvimento da CPLP poderiam trabalhar conjuntamente numa perspectiva de relações de cooperação que poderia transcender o econômico para atingir os campos de cooperação educacional, técnica e científica.

Lula expunha durante a V Conferência de Chefes de Estado e de Governo, para apresentação do balanço da Presidência brasileira da CPLP, em 26 de Julho de 2004, que "A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa é mais do que um espaço de confraternização entre povos irmãos. É uma iniciativa de alto valor estratégico, cujo raio de ação abrange quatro continentes. Somos oito países, com uma população de 230 milhões de habitantes comprometidos com a democracia e a justiça social". Sem dúvida alguma, o Brasil será o elemento conciliador e, por que não dizer?, a voz positiva para o bom andamento das relações Mercosul-CPLP.

Por outro lado, a recente aprovação pela Câmara dos Deputados de Lei que obriga às escolas públicas a inclusão nos seus currículos do castelhano, e posterior sanção presidencial, pareceria para alguns uma atitude contraditória em vista da ação brasileira em defesa da língua portuguesa. No entanto, tal como ocorre na União Européia, em relação ao fomento das línguas comunitárias, também o Mercosul, que possui duas línguas oficiais, o português e o castelhano, vem trabalhando a partir dos setores educacionais nacionais e a partir das próprias

21. *Ibidem.*

esferas da Organização no fomento do aprendizado de ambas línguas. Ressaltamos inclusive que o Tratado de Assunção, no seu Artigo 2.º ("O Mercado Comum estará fundado na reciprocidade de direitos e obrigações entre os Estados Partes"), prega o império de obrigações e direitos mútuos entre os membros mercosulinos, que vincularia em tese o ensino destas línguas nos respectivos países, quando estipulado entre eles, mediante tratados internacionais.

Finalmente, temos que ressaltar que a Política Exterior do Brasil vem evidenciando uma aposta por vários canais de relacionamentos com os países desenvolvidos e principalmente com os países em desenvolvimento. Parece claro que o Brasil de hoje está distante de qualquer posicionamento hegemônico ou mesmo de buscar tornar-se um "Estados Unidos da América do Sul". Ao contrário, a Política Exterior do Brasil tem buscado a criação de espaços político-econômicos defendendo valores e princípios democráticos, assumindo uma clara defesa dos direitos humanos, a favor da autodeterminação dos povos e em prol da não-intervenção em territórios soberanos.

Como bem assinalou o presidente Lula, no seu discurso na Reunião do Conselho de Cúpula do Mercosul, em 20 de Junho de 2005, em Assunção:

> Em nosso processo de integração não há lugar para hegemonismos, nem podem prevalecer interesses imediatos e visões de curto prazo. Queremos construir um Mercosul solidário, em que todos estejam dispostos a ceder algo em prol do desenvolvimento coletivo. Num momento em que nossa região enfrenta os desafios da consolidação democrática, o Mercosul é um patrimônio inestimável que contribui para a estabilidade política e institucional de nossos países.

A Política Exterior do Governo Lula tem como uma das suas prioridades o mundo lusófono, num contexto marcado pela ações de cooperação e solidariedade. Em vista das ações da Política Exterior empreendida pelo Governo Lula vemos que o Mercosul, desde uma perspectiva de comércio, poderia vir a ser um importante sócio comercial para os países da CPLP, uma vez que contariam com o incondicional apoio do maior sócio do Mercosul.

O Brasil, em vista da sua participação em organizações internacionais regionais, como o Mercosul e a CPLP, e multilaterais, como a ONU e a OMC, tem a possibilidade de ajudar a fortalecer a CPLP. E ademais, apesar de o objetivo da CPLP ser o fortalecimento da Língua Portuguesa, desde uma perspectiva de conformação e de sintonia com algumas organizações similares, podemos prever que o Brasil no contexto desta Organização virá a promover, de forma constante, alguns aspectos que julgamos fundamentais para que as relações entre o Brasil e os demais países da CPLP venham a ser ainda mais estreitas: a) a defesa do estado democrático e de direito nos Estados da CPLP; b) a defesa dos direitos humanos; c) a cooperação cultural e educacional entre

os países da África da CPLP; e d) a criação de um espaço de diálogo político, cultural e econômico entre os países de língua portuguesa, que possa servir de referência no contexto da comunidade internacional.

A África Lusófona juntamente com a América Latina seriam as duas prioridades do atual governo do Brasil, cujas ações orientam-se em prol de uma cooperação cada vez mais estreita com a finalidade de gerar desenvolvimento entre todas as partes. Apesar de todo o trabalho do Brasil em manter relações com os países de língua portuguesa, de forma especial com os PALOP, saltam algumas críticas quanto à cooperação brasileira, que para uns seria somente a busca de novos mercados para as empresas brasileiras e não uma verdadeira política de cooperação para a cultura e o desenvolvimento. Pensamos que sobre isso haveríamos que realizar algumas reflexões impossíveis aos limites deste texto. No entanto, indicaríamos, primeiramente, que a insistência do governo brasileiro traduzida em uma maior presença de empresas brasileiras nos PALOPS ocorre a contragosto de boa parcela das elites brasileiras, que prefeririam priorizar relações com países da União Européia, com os Estados Unidos e o Canadá, por exemplo.

Neste contexto, parece-nos louvável a postura da diplomacia de Celso Amorim e do governo Lula de conceder primazia a relações com os PALOPS e com a CPLP. Em segundo lugar, temos que ressaltar que no âmbito da CPLP, Portugal e o Brasil seriam os países em melhores condições econômicas para realizar uma cooperação para o desenvolvimento de forma ampla. Sem embargo, não podemos fechar os olhos para a realidade de que entre o Brasil e Portugal há um diferencial quantitativo, traduzido em ajudas econômicas e inclusão na "fortaleza Europa", que é oferecido pela participação do último na União Européia.

Já o Brasil, sabemos todos, é um país em desenvolvimento, possuidor de problemas econômicos e sociais profundos com uma forte dívida em matéria de integração regional interna. Neste contexto, o Brasil diferentemente de Portugal tem que caminhar com as suas próprias pernas, resolvendo de forma criativa os obstáculos, sem contar com financiamentos externos de uma Organização Internacional do porte da União Européia. Apesar disso, a partir da perspectiva do nosso subdesenvolvimento e dentro das nossas possibilidades materiais, realizamos um trabalho de importante envergadura para a aproximação e o desenvolvimento dos países lusófonos mediante a conhecida cooperação Sul-Sul.

Neste contexto, a Política Exterior do Presidente Lula é realmente digna de nota porque busca uma relação fundamentada na defesa dos direitos humanos e no pleno respeito aos demais países lusófonos, numa aposta geral a favor do encontro de forças entre países em desenvolvimento na luta contra a hegemonia imperial no continente e no mundo, interesse comum dos países em qualquer latitude do Globo.

APROXIMAÇÃO ÀS ANÁLISES DE *XENTE D'A ALDEA. VERSOS GALLEGOS* DE ALFREDO GUISADO

Carlos Pazos Justo
Grupo GALABRA – Universidade do Minho

Resumo: O presente estudo visa analisar o tratamento dado ao texto literário de Alfredo Guisado (1891-1975) *Xente d'a Aldea*. *Versos Galegos* (1921) nos discursos produzidos desde os campos académicos português e galego.

Interessa-nos aqui pôr em destaque as diferentes interpretações e como estas se relacionam com o produtor em foco e as relações entre grupos e agentes do Proto-Sistema Cultural Galego e o Sistema Cultural Português; assim como a posição outorgada a este produto literário dentro da sua produção.

Palavras-chave: Alfredo Guisado, sistema, literatura portuguesa, literatura galega.

Alfredo Pedro Guisado ou Pedro de Menezes (1891-1975) interveio no campo literário português[1] com a publicação de vários livros de poemas: *Rimas da Noite e da Tristeza*, 1913; *Distância*, 1914; *Elogio da Paisagem*, 1915; *As Treze Baladas das Mãos Frias*, 1916; *Mais Alto*, 1917; *Ânfora*, 1918; *A lenda do Rei Boneco*, 1920; *As Cinco Chagas de Cristo*, 1927; já finado o autor, José António Fernandes Camelo editou poemas inéditos sob o título *Tempo de Orpheu II* (1996), na sequência do volume de reunião *Tempo de Orfeu,* com estudo de Urbano Tavares Rodrigues de 1969. No entanto, será a sua participação no primeiro número da revista *Orpheu,* com treze sonetos ao lado de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, entre outros, o ponto que assegura a posição, não central, de Alfredo Guisado no sistema literário português. Paralelamente ocupou posições de destaque dentro do campo do poder, exercendo mesmo cargos políticos no contexto político da República anterior a 1926.

Mas o nosso interesse aqui centra-se no livro de poemas *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos* (doravante *Xente*), publicado em Lisboa em 1921. Interessa-nos particularmente o tratamento dado a este texto nos sistemas literários português e galego. Lembre-se, neste sentido, que *Xente* apresenta características repertoriais que, como veremos, o distancia do resto da obra literária; sinteticamente: o produtor pratica uma aproximação dos produtos literários centrais no emergente Proto-sistema literário galego coetâneo, nomeadamente na utilização da língua e dos modelos de construção próprios deste.

1. Utilizaremos, ao longo deste estudo, os contributos metodológicos do Professor Itamar Even-Zohar (1999) e algumas noções teóricas, como *campo literário*, de Pierre Bourdieu (2004 [1991]).

A maioria das abordagens consultadas sobre a produção literária guisadiana coincidem em destacar a falta de atenção que teve e tem dentro dos estudos literários, tanto na Galiza como em Portugal. De facto, as palavras de Óscar Lopes, segundo as quais "o mais injustamente esquecido dos poetas do *Orpheu* é Alfredo Pedro Guisado" (Lopes, 1987 [1973]: 598), aparecem frequentemente citadas nos trabalhos consultados. Note-se que esta afirmação de Óscar Lopes chama a atenção ao repararmos que na sua *História da literatura portuguesa* (17 ed.), no Capítulo III, "Geração de 'Orpheu'", concretamente nas páginas dedicadas a Mário de Sá-Carneiro, apenas se indica do autor que: "aproxima o decadentismo da alegoria ou de uma saudade rural luso-galega"[2], dando notícia apenas dos textos recolhidos no volume *Tempo de Orfeu* de 1969. Sobre *Xente,* Óscar Lopes em *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea,* trabalho que, no seu todo, parece tratar-se de uma reciclagem da análise de *História Ilustrada da Literatura Portuguesa* de 1973, referirá "Lêem-se com agrado totalmente novo os 'Versos Galegos'", estabelecendo uma diferenciação com o resto da produção guisadiana. Para Carlos Seabra Pereira (1976: 82) ao consumir *Xente*, "nos sentimos internados numa intenção de simplicidade oposta ao esteticismo precedente" e destaca o "despojamento estilístico" e a "transparência ideológica", que em refundição de trabalhos publicados em 1979 reformulou em "inocência ideo-temática". No *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* coordenado por Eugénio Lisboa (1994), afirma-se que "À parte, porque de características muito específicas, deverá ser considerado *Xente d'a Aldea*" para mais à frente citar a análise de Óscar Lopes de 1973 (vid. *supra*).

Maria Aliete Galhoz, no seu estudo "'Xente d'a aldea. Versos gallegos' de Alfredo Pedro Guisado poeta de 'Orpheu'. Algumas notas" (Galhoz, 1995), afirma que *Xente d'a Aldea* é:

> Tão diferente da "língua poética" (não refiro, nisto, o ser em português e o ser em galego) das publicações do tempo do *Orpheu* (no auge do bom poeta e artífice das suas poesias), Alfredo Pedro Guisado em *Xente d'a Aldea* prende-nos com a nobreza de uma simplicidade obedecida e de que na maioria dos poemas é bom cume o atingido.

Dois comentários: repare-se no cuidado posto no momento de distinguir entre "português" e "galego" e na afirmação de que o "bom poeta e artífice" se situa no tempo em que o autor integrou *Orpheu*[3]. Para Eloísa Álvarez, no

2. Repare-se, todavia, em: "A sua obra não nos traz uma concepção de vida tão densamente original como a de Pessoa, nem mesmo rasgos como os das melhores poesias de Sá-Carneiro" (Lopes, 1987 [1973]: 598).

3. Todavia, esta autora faz referência ao poema "Duas Terras" como elo de ligação entre *Xente* e a restante produção.

artigo **"**Estudo de *Xente d'Aldea*", publicado no livro de homenagem *Alfredo Guisado Cidadão de Lisboa* (2002: 183):

> Que Alfredo Pedro Guisado publique em 1921 *Xente d'Aldea*, um poemário em língua galega, e cingido a uma temática galega e galeguista, surpreende se considerarmos que se trata de um dos integrantes do *modernismo* português.

A investigadora adjectiva o texto guisadiano de "raridade bibliográfica" e destaca o facto de só ser reeditado setenta e cinco anos após a sua publicação (*id.*: 201), em referência ao volume *Alfredo Guisado Cidadão de Lisboa* onde se insere o seu trabalho.

Issac Alonso Estravis, no artigo "Un poeta galego descoñecido", publicado na revista *Grial* em 1980, não duvida em afirmar que: "A sua obra mais abundante e importante é a poética. E dentro desta moito superior o escrito em portugués do escrito en galego". O mesmo artigo é reproduzido mais três vezes com pequenas mas relevantes alterações, assim na última reprodução no volume *Alfredo Guisado Cidadão de Lisboa*, já citado, a diferenciação estabelece-se entre a produção na "variante galega" e a "variante portuguesa". Da mesma opinião parece Xosé Luís Méndez Ferrín quando afirma num artigo recentemente publicado em *Faro de Vigo* (18-Junho-2005) sobre *Xente*: "esteticamente digno aínda que inferior á súa obra portuguesa principal".

Apolinário Lourenço (2003: XL) estabelece também uma fronteira na obra guisadiana ao afirmar:

> Quando se pensa que, salvo os poemas juvenis, a obra de Guisado apresenta a uniformidade como traço fundamental, esquece-se que ele foi também poeta em língua galega, tendo publicado em 1921, em Lisboa, um livro que é, em vários aspectos esteticamente antagónico da sua restante produção em verso.

E mais à frente:

> O esteticismo páulico da poesia em português de Guisado é portanto substituído, na grande maioria dos poemas, por uma linguagem directa, denotativa, popular (*ibidem*).

Destaca, noutras abordagens da produção literária guisadiana, a ausência de *Xente*, ou a quase inexistência de comentários. No *Dicionário de Literatura* de Jacinto Prado Coelho (1981) apenas aparece o nome do autor como membro do *Orpheu*, sem qualquer menção a *Xente*. Gaspar Simões na sua *História da poesia portuguesa* (1959) refere a existência de *Xente*, mas não introduz nenhum comentário. O mesmo acontece no *Dicionário de Literatura portuguesa* (1996) de Álvaro Manuel Machado, onde é referida a "ascendência galega" do autor, mas

não há qualquer referência a *Xente*. Mais significativa é a resenha a *Tempo de Orfeu*, 1969, de Landeira Yrago (1972): "Alfredo Guisado e o seu 'Tempo de Orfeu'", publicada em *Grial,* onde Alfredo Guisado é descrito como um "auténtico poeta de ramo carnal galego chantado en Lisboa", sem sequer citar o texto sobre o qual nos debruçamos.

Neste sentido, parecem-nos relevantes para o campo literário galego as palavras de Eloísa Álvarez (2002: 185): "Quanto ao mundo editorial galego, Guisado tem sido pouco mais do que um ilustre desconhecido […] Quanto às Histórias da Literatura Galega, nem sequer é mencionado". Da mesma opinião é Xosé Manuel Dasilva (2005: 124), no texto "Reivindicación de Alfredo Pedro Guisado, poeta portugués e galego", aparecido recentemente na revista *Grial*, onde resenha o *Tempo de Orfeu* de 2003, quando refere: "Ningún manual de literatura recolle o seu nome nin tan sequera para facer unha referencia mínima á obra que escribiu en galego". Com efeito, nas nossas pesquisas não encontramos qualquer referência ao Guisado de *Xente* neste tipo de publicações na Galiza. Chama a atenção também que a *Enciclopedia Galega Universal* da editora Ir Indo (1999) dedique nove linhas a Alfredo Guisado, cite o texto entre outras obras mas não introduza qualquer comentário.

Menção à parte, no que respeita à relação de *Xente* com o resto da produção guisadiana, merecem duas análises. Por um lado, em "Alfredo Guisado. Subsídios para umha discussom heteronímica", Barro Paz e Martínez Pereiro (1989: 502), em função da escolha linguística e da "opçom estética", concluem:

> Para nós […] todo parece indicar que, quando menos, a heteronímia (como reflexo dumha dupla concepçom do papel da cultura da literatura em dous contextos sociais diferenciados) está presente na obra do imerecidamente esquecido autor de *Xente d'a Aldea*.

Na resenha anteriormente citada de Xosé Manuel Dasilva (2005: 125), descartando a existência de heteronímia, a abordagem da relação entre *Xente* e a restante obra literária é singularmente diferente das que temos visto. Para este autor, a escolha linguística em *Xente* apresenta duas possíveis análises:

> o único libro en galego de Guisado sobre todo moverase entre o costumismo e a reivindicación cívica, conectando desta maneira coa tradición literaria galega e, asemade, desprezando calquera posibilidade de aplicar os principios estéticos do vangardismo cando se trataba de facer poesía na nosa lingua.
>
> É difícil determinar, na verdade, se esta actitude idiomática mostrada por Guisado respondería a unha mentalidade diglósica perante o que se debía crear ou non en galego ou se, pola contra, se trata máis ben dunha concepción non tan

> discriminatoria que tiña en Galicia naqueles anos non poucos partidarios, os cales defendían a inconveniencia do experimentalismo das vangardas para un sistema literario tan feble coma o noso. Quizais parece que sexa máis esta última hipótese a correcta[4].

À hora de explicar e fundamentar *Xente* dentro do campo literário, a maior parte dos estudos parciais produzidos no campo académico português apenas recorrem à ascendência galega do autor e ao seu "amor à Galiza", nomeadamente em trabalhos anteriores ao artigo de Estravís na revista *Grial* de 1980. Este enfoque é particularmente óbvio em Óscar Lopes (1987 [1973]); para este autor em *Xente*:

> Guisado chama a si toda a ternura da sua ancestralidade galega; tira belo partido do sabor tão doce dessa versão arcaizante da nossa língua que se fala nas aldeias para além Minho, com os seus meigos diminutivos […]. A evocação da terra, paisagem e tipos ressalta em pequenos quadros dialogados de costumes, deliciosos de autenticidade, e a que nem mesmo falta a nota discretamente heróica de uma resistência à absorção castelhanizante e sobretudo à exploração social.

Ou, por exemplo, no artigo de João de Rui De Sousa (1991: 74) lemos:

> Permanecendo muito ligado às suas origens familiares, eram frequentíssimas as suas deslocações à Galiza, onde tinha casa e onde passava largas temporadas. Essa vivência 'galaica', já bastante visível na correspondência que os escritores órficos trocavam entre si […] ainda se patenteava nos tempos, precisamente em 1969, em que preparava a edição do seu *Tempo de Orfeu*. Não menos sintomático dessa vivência é ainda o facto de um dos seus livros *Xente d'a Aldea* ter sido escrito em língua galega e repercutir, de toda a evidência, a atmosfera rural da Galiza.

Ao suposto "amor à Galiza" recorrem também Seabra Pereira, que no seu estudo de 1976 não introduz qualquer comentário ao modelo linguístico de *Xente*, e o estudo introdutório de Urbano Tavares Rodrigues em *Tempo de Orfeu* de 1969.

Será no contexto do campo académico galego, desde a publicação do artigo de Estravis, que se afirma que o autor em foco era um "Grande amigo do grupo Nós" (1980: 349) e, ainda recorrendo ao suposto "amor a Galiza" do

4. E continua: "pois débese ter en conta que Guisado foi criticado duramente [?] en círculos portugueses por botar man algunha vez do galego para unha poesía de ton máis elevado, como o xénero sonetístico, diferente da liña popular predominante en *Xente d'a Aldea*." A alusão de Xosé Manuel Dasilva às críticas motivadas pela escolha linguística aparecem referenciadas unicamente no artigo de Lúcio Vidal "Alfredo Guisado, Poeta Galego-Portugués" (1984: 32), no qual apenas aparece registado um caso (o mesmo ao que alude Dasilva mais à frente), porém sem explicitar a existência de mais críticas pejorativas a respeito da opção linguística de Alfredo Guisado.

autor, onde é introduzida a relação de Alfredo Guisado com agentes do Proto-Sistema Cultural Galego, nomeadamente a ligação com Castelao (autor da capa do livro e destinatário da dedicatória). Assim, por exemplo, Lúcio Vidal, no seu artigo "Alfredo Guisado, poeta galego-português", publicado em *Grial* (1984: 31), assegura:

> Alfredo Guisado, antes de escrever versos em galego, teve contactos em Lisboa com António Villar Ponte e deste e de Castelao recebia notícias do renascimento literário galego e do 'galeguismo' (p. 31)[5].

Mas será José António Fernandes Camelo com o seu estudo, ilustrativo já no título, "Do galeguismo de Alfredo Pedro Guisado ou Pedro de Menezes", publicado em *Agália* (1985), quem tentará desentranhar as relações do autor com agentes do campo literário/cultural galego. Para Fernandes Camelo (1985: 191), Alfredo Guisado foi, em Portugal, "o grande difusor dos nacionalistas galegos, do Renascimento literário galego e do 'Galeguismo'". No artigo, Fernandes Camelo transcreve também um outro texto "em galego": o conto "A Lareira – o Tio Xan", publicado no jornal de Ponteareas *El Tea*, pensamos que em 1921, próximo repertorialmente das teses do movimento galeguista da altura. Curiosamente, este outro texto galego não aparece referenciado em mais nenhum trabalho.

Se o "amor a Galiza" e o "galeguismo" de Guisado contribuem para explicar, compreender, a tomada de posição de Alfredo Guisado com *Xente*, *Xente* também serve para exemplificar, como se dizia na revista *Nós* no ano 1922, muito provavelmente da mão de Vicente Risco:

> esa ânsia de reintegración qu'aló en Portugal igoal qu'eiquí se sinte, [e mais à frente] Alfredo P. G., pol-a sua vida e obra, é particularmente doado pra espresar no seu verbe isa arela da restauración da cultura galaico-portuguesa dos Canzoneiros e dos libros de Cabaleirías (*Nós*, 3/01/1922)[6].

5. No entanto, o autor pergunta-se "Poderia Alfredo Guisado ter imprimido alguma tonalidade política, embora de mera cooperação democrática, ao relacionamento galego-português, de acento predominantemente cultural (e quase confinado às questões literárias, linguísticas e histórias)? Cremos que não" (Vidal, 1984: 39).

6. Cfr. Juvenal Esteves (1991: 215): "No mesmo âmbito, importa ainda referir a sua atitude em relação à sonhada união da Galiza a Portugal, com renovadas oportunidades nas crises políticas, que se desfazem com a própria evolução destes fenómenos episódicos. As afirmações do momento são de carácter apologético, não acompanhadas de corrente literária autêntica. Registam-se casos isolados de portugueses a escrever em galego, como sucedeu com Alfredo Guisado em *Xente d'a Aldea* (1921), não essencialmente galaico mas politico-reconstrutivo, conforme a época de Castelao, e o posterior alegorismo de M. Manuela Couto Viana em *Frauta Lonxana* (1964). Mas esses casos, e ainda os ocasionais de J. Leite de Vasconcelos (*Galicia*, 1902) e João Verde (*Ares da Raia*, 1902), não encontraram receptividade na Galiza".

Neste sentido, Alonso Estravis, na última publicação do seu artigo "Um poeta galego desconhecido" (2002; vinte e três anos depois da primeira publicação do artigo Alfredo Guisado continua a ser um "desconhecido"), afirma: "Como filho de galegos nascido em Lisboa, vive com intensidade a ideia de unidade entre Galiza e Portugal". Introduz um comentário final em que fala da "trágica divisão de um povo em duas partes: Galiza e Portugal, faz renascer constantemente a saudade de uma futura união" (p. 178), acabando o texto com o seguinte apelo:

> Oxalá que a aproximação cada dia maior entre portugalegos e o mútuo conhecimento que se está a levar a cabo, faça que um dia não muito afastado esses sentimentos e desejos [de união] sejam uma gloriosa realidade. Seria a melhor homenagem que lhe poderíamos render a todos eles! [aos escritores] (p. 178).

Para Eloísa Álvarez (2002: 201), muito próxima das análises de Alonso Estravis, em *Xente* aparece uma "representação do povo galaico-português como etnia única, ligada por uma fenomenologia da saudade sentida como expressão cultural comum" própria, segundo a autora, daquela "época fulcral do desejo de uma virtual irmandade cultural entre Galiza e Portugal"7.

Dobarro Paz e Martínez Pereiro (1989: 502) ressaltam também o facto de Alfredo Guisado ser:

> um autor que introduz na nossa literatura, como elemento poético-temático novidoso a 'unión da Galiza e Portugal' que já fora tratado teoricamente por galegos como Vilhar Ponte, Viqueira ou Risco.

Neste sentido, destacam-se as análises que põem em causa o modelo linguístico escolhido por Alfredo Guisado. Já n'*A Nosa Terra* em 1921 lemos "nos layamos de que o querido amigo Alfredo ande a ceibar âs veces certos castelanismos e vocábulos falsos que nin no português nin no galego s'empregan". Análise parecida aparece em Estravis (2002: 178):

7. Neste sentido, as seguintes palavras da autora parecem-nos esclarecedoras: "Só que três anos depois de ter conseguido uma voz pessoal integrada no Modernismo, o poeta responde ao apelo de umas raízes que aninhavam na alma e escreve na língua materna um livro que é uma confissão de amor à terra, à cultura, à sentida voz do povo galego e à sua luta por uma identidade desde sempre ameaçada pelo centralismo que, arrancando de tempos longínquos, conheceu a pressão da política unificadora dos Reis Católicos empenhados na construção desse paradigma utópico que se quis chamar Espanha. Que recebeu o reforço da centralista mentalidade gala própria da monarquia borbónica, que sentiu a hegemónica entronização histórico-cultural de Castela feita pela Geração do 98 e que se viu submersa na longa noite de pedra do castrador franquismo" (Alvarez, 2002: 201).

> De um escritor português que se decide pelo galego, podia-se esperar um galego mais escolhido, mais nobre, sem castelhanismos nem ruralismos.

Por último, merece a nossa atenção um assunto, não menos importante mas que simplesmente iremos esboçar, relacionado com o sistema literário a que pertence, segundo os estudos focados, o texto guisadiano. De uma maneira geral afirmamos que os estudos analisados não se pronunciam directamente sobre o tema[8]. No entanto, verificamos que os trabalhos produzidos no campo literário galego tendencialmente incluem *Xente* dentro do sistema literário galego. Assim, por exemplo, Estravis no seu artigo fala de um "poeta galego descoñecido". Já em 1921, n' *A Nosa Terra*, podíamos ler: Alfredo Guisado "ten conquerido por direito propio un posto honoroso no Parnaso galego". Dobarro Paz e Martínez Pereiro distinguem entre "obra galega" e "obra portuguesa", mas será Xosé Manuel Dasilva (2005: 124) quem irá mais longe, pois, segundo as suas palavras, Alfredo Guisado "atesoura méritos abondos para entrar a forma [sic] parte da nosa nómina de escritores" ou "faise necesario reclamar de novo que o seu nome se inclua definitivamente na nosa historia literária" (2005: 125).

Concluindo, e muito sinteticamente, *Xente* ocupa um lugar não central dentro da produção literária de Alfredo Guisado nos estudos literários portugueses, verificando-se nas abordagens da produção de Alfredo Guisado a sua ausência ou análises repetitivas, e a invocação ao "amor a Galiza" e a ascendência galega do produtor como os elementos explicativos do texto, numa lógica de causa-efeito. No campo académico galego, *Xente*, ausente das Histórias da literatura, ou de textos nos quais é referenciado o produtor, é tratado pontualmente em estudos que visam introduzir produto e produtor no campo literário galego, na maioria dos trabalhos não por um critério estético, mas pelo suposto "amor a Galiza" e da "galeguidade" de que é expressão; mas também em três dos estudos analisados, *Xente* é abordado em função do poder de exemplificação em favor das teses dos agentes do campo literário/cultural galego empenhados numa maior aproximação linguística e cultural entre a Galiza e Portugal.

---

8. Para M. Aliete Galhoz (1995: 230), "*Xente d'a Aldea* é um livro interessado, firme, irmanado e estrutural, formalmente realizado *de dentro*, isto é, possuidor do léxico e dos metros e ritmos tradicionais (muinheira com cesura, quarteta em redondilha, a série em tercinas), modela os versos e as composições com ductilidade, mas com uma contensão muito mais sóbria que nos seus livros anteriores."

   Para Apolinário Lourenço (2003: XLI), os "poemas galegos" de Alfredo Guisado "estão ideologicamente muito próximos dos textos mais representativos do *Rexurdimento*".

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ, E. (2002): "Estudo de Xente d'a Aldea", *in* VV.AA: *Alfredo Guisado Cidadão de Lisboa*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 181-211.

ANT , 1/06/1921, p. 6 [Secção "Follas Novas. Libros e Revistas"].

BOURDIEU, P. (2004 [1991].): *O campo literario*, Ames, Laiovento.

CAMELO, J. A. (1985): "Do galeguismo de APG ou Pedro de Menezes" *in Agália*, 2, pp. 191-196.

CAMELO, J. A. (1996): "Evocando Alfredo Guisado" *in* Alfredo Guisado: *Tempo de Orpheu II*, Santiago de Compostela, Laiovento, pp. 7-12 [Est. Intro.].

COELHO, J. (1981): *Dicionário de literatura*, 3ª ed., vol. II, Porto, Figueirinhas.

DASILVA, X. M. (2005): "Reivindicación de Alfredo Pedro Guisado, poeta portugués e galego", *in Grial*, 165, pp. 124-126.

DOBARRO PAZ, X. M. e MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. (1989): "Alfredo Guisado. Subsídios para umha discussom heteronímica", *in Actas do II Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*, A Corunha, Associaçom Galega da Língua, pp. 499-503.

ENCICLOPEDIA GALEGA UNIVERSAL (1999), s. v. "Guisado", VOL. 10, Ir Indo.

ESTEVES, J. (1991): "Alfredo Guisado: Arte e Cidadania" *in Colóquio/Letras*, 121/122, pp. 210-217.

ESTRAVIS, I. (1980): "Un poeta galego descoñecido" *in Grial,* 69, pp. 349-353.

ESTRAVIS, I. (s/d): *Gran Enciclopedia Gall*ega, T. XVII, pp. 27-28.

ESTRAVIS, I. (1987): "Um poeta galego desconhecido", *in* Isaac Alonso Estravís (1987): *Estudos Filológicos Galegoportugueses*, Madrid, Alhena, pp. 193-204.

ESTRAVIS, I. (2002): "Um poeta galego desconhecido", *in* VV. AA: *Alfredo Guisado: Cidadão de Lisboa*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 171-179.

EVEN-ZOHAR, I. (1999): "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas" [1997], *in* Iglesias Santos, Monserrat [Est. intr.. comp. de textos e bibl.]: *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, S.L., pp. 23-52.

GALHOZ, M. (1995): "'Xente d'a Aldea, versos gallegos' de Alfredo Pedro Guisado. Poeta de 'Orpheu'", *in Colóquio/Letras*, 137/138, vol. II, pp. 226-233.

GUISADO, A. (1970): *Tempo de Orfeu*, Lisboa, Portugália [Est. Introd. de Urbano Tavares Rodrigues].

GUISADO, A. (2002): "Xente d'a Aldea" *in* VV.AA, *Alfredo Guisado Cidadão de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 213-248.

LANDEIRA, X. (1972): "Alfredo Guisado e o seu 'Tempo de Orfeu'" *in Grial*, 36, pp. 240-241.

LISBOA, E. (coor.) (1994): *Dicionário cronológico de autores portugueses,* vol. III, s/l, Europa-América.

LOPES, Ó. (1987 [1973]): *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 598-601

LOPES, Ó. e SARAIVA, J. A. (1996[17]): *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora.

LOURENÇO, A. (ed.) (2003): *Tempo de Orfeu*, Coimbra, Angelus Novus.

MACHADO, Á. (org. e dir.) (1996): *Dicionário de literatura portuguesa*, Lisboa, Presença.

MÉNDEZ, X. L. (2005): "'X', ESPAZO PARA UN SIGNO" *in Faro de Vigo*, 18/06/2005.

PEREIRA, J. C. (1976): "Trajectória poética de Alfredo Pedro Guisado" *in Colóquio/Letras*, 33, pp. 79-82.

PEREIRA, J. C. (1979): "Trajectória estética e temática maior da poesia de Alfredo P. G." *in Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, Almedina, pp. 161-199.

RODRIGUES, U. Tavares (1969): "Redescoberta da poesia de A. G." *in Tempo de Orfeu*, Lisboa, Portugália, pp. IX-XIX.

RODRIGUES, U. (2002[2000]): "A Postilha Explicativa Aumentada" *in* VV.AA *Alfredo Guisado: Cidadão de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte pp. 11-12.

SIMÕES, G. (1959): *História da poesia portuguesa*, s/l, Empresa Nacional de Publicidade

SOUSA, J. R. de (1991): "No centenário de três poetas de Orpheu Alfredo Guisado, Armando Cortes-Rodrigues e Luís de Montalvor" *in Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, Vol. 2, nº2, pp. 73-84.

VIDAL, L. (1984): "Alfredo Guisado, poeta galego-portugués" *in Grial*, 83, pp. 29-40.

"Xente da Aldeã" por Alfredo Pedro Guisado", *in NÓS,* 3/01/1922.

CONSTRUIR A NAÇÃO: LITERATURA E IDENTIDADE ATRAVÉS DA FICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Francisco Salinas Portugal
Universidade da Coruña

Resumo: A construção das identidades nacionais, processo evidente a partir do século XIX na Europa e na América latina, foi acompanhada pela construção dos respectivos sistemas literários. Essa situação vamos reencontrá-la no contexto africano quando estudamos em paralelo a construção das nações e a constreução das respectivos literaturas nacionais.

Sem entrar no debate sobre a questão nacional e as respectivas propostas que seriam basicamente a *organicista* e a *construtivista*, a presente comunicação pretende chamar a atenção para o processo de ficcionalização histórica na medida em que esse processo é privilegiado na elaboração identitária. Para isso escolhemos a literatura angolana porque, ao que nos aprece, é aquela, entre os cinco sisatemas, onde a ficção histórica tem um peso maior e onde apresenta características singulares, nomeadamente no que ao tratamento do tempo diz respeito; quer dizer, à distância temporal aberta entre o passado em que se desenvolveram os acontecimentos narrados e em que actuam as personagens, por um lado, e o presente do leitor implícito pelo outro. A opção por uma ou outra perspectiva temporal (tempo longínquo e tempo próximo) tem uma evidente conotação ideológica e pode e deve ser lido em chave política (quer dizer, dependente do processo de construção nacional).

Para exemplificar estas ideias iremos centrar a atenção em autores como Pepetela (*A Geração da Utopia* e *A Gloriosa Família*), Henrique Abranches (*Misericórtia para o Reino do Congo*) e Arnaldo Santos (*A Casa Velha nas Margens*).

Palavras-chave: Literatura, literatura angolana, nação, identidade.

0. Introdução

Estudarmos as (novas) entidades nacionais que surgem na Europa e na América ao calor dos ideais da Revolução francesa, ou reflectirmos sobre as (novas) nações que se constroem na sequência dos processos descolonizadores é estudar e reflectir sobre a literatura, sobre os sistemas literários, sobre os contextos de produção e de recepção, assim como sobre os mecanismos de mercado que permitem a circulação dos bens culturais, entre os quais a literatura, e as flutuações mercantilistas a que, como produtos, estão submetidas.

Por isso, resulta já um lugar comum relacionar literatura e política (entendida esta em sentido largo), quando se fala de sociedades emergentes de

processos descolonizadores. Estabelecer, pois, uma relação directa entre a formulação das novas entidades nacionais e o discurso literário posto muitas vezes ao serviço daquela, é um tópico que mal esconde a constatação duma realidade: identidade nacional e discurso literário são, quando menos nos períodos iniciais em que aquela surge, indissociáveis, como podemos constatar com a afirmação de um crítico brasileiro quando se refere à sua literatura nos seguintes termos:

> Não podemos deixar de lembrar que um dos papéis desempenhados pela literatura no Brasil do século XIX foi o de configurar, consolidar e disseminar uma noção de identidade nacional (Jobim 1999: 195).

Nessa relação entre identidade nacional e discurso literário, a primeira função deste seria a de "narrar a nação" para utilizar a expressão de Homi Babha (*Narrating the Nation*) porque a nação existe desde o momento em que existe o discurso sobre ela, ou o que é o mesmo, desde o momento em que é "narrada".

Desta maneira, narrar a nação (seguindo Bhabha) acaba por ser uma maneira de racionalizar e de autorizar as tendências culturais díspares que a compõem, em nome dos interesses nacionais ou dos interesses criados de um grupo étnico particular ou duma classe; porque todo o projecto nacional surge de um centro (grupo ou classe) que se auto-erige em núcleo simbólico da nação emergente e que precisa tornar-se presente para fazer presente também a "nova" entidade nacional.

Assumida a "necessidade" de um grupo simbólico, começa o processo de definir a nova realidade (nacional) e para isso serão postos em valor uma série de mitologemas[1] que dão dar espessura identitária à formulação nacional e que se tornam estratégias discursivas que em boa medida irão definir e orientar todo o projecto literário dito nacional. Entre eles avulta a recuperação da história como um dos elementos-chave da *check-list* identitária que apresenta sempre as mesmas características em qualquer contexto que seja, tal e como nos diz Anne Mª Thiesse:

> Hoje podemos estabelecer a lista dos elementos simbólicos e materiais que uma nação digna desse nome deve apresentar: uma história que estabelece uma continuidade com os ilustres antepassados, uma série de heróis modelos das virtudes

1. Utilizamos o termo mitologema no sentido em que o fazem Jung e Kerényi para se referirem àqueles relatos que ainda sendo bem conhecidos, são ainda susceptíveis de reformulação. O termo, assim, desloca o vocábulo "mito", que estes teóricos consideram equívoco, vago e confuso e o mitologema passaria a representar uma série de funções mais complexas como corresponde à definição/construção da nação.

> nacionais, uma língua, monumentos culturais, um folclore, locais eleitos e uma paisagem típica, uma determinada mentalidade, representações oficiais […] e identificações pitorescas (Thiesse 2000: 18).

É evidente que nem todos os elementos desta lista terão o mesmo peso em todas as construções nacionais, mas, de facto, todos estão presentes, em maior ou menor medida, nessas construções.

1. Recuperação ficcional da história

De acordo com as palavras anteriores, constatamos que todas as literaturas consideradas emergentes no século XIX e primeira metade do século XX mostram um interesse surpreendente pela ficcionalização da história, convertendo-se esta numa estratégia legitimadora dos movimentos nacionalistas.

Com efeito, a origem do romance histórico como género situa-se no romantismo e portanto no momento dessas formulações nacionalitárias, no momento de inventar a nação, e para isso será necessário "inventar" a história dessa nação seleccionando no passado aqueles momentos "exemplarizantes" para justificar a posição do autor no campo onde se jogam os seus interesses; como muito bem assinala Anne Marie Thiesse, "é um género tão recente quanto a ideia de nação, o romance, que vai simultaneamente servir de modelo narrativo para as primeiras elaborações engenhosas das histórias nacionais e de formidável vector de difusão de uma visão nova do passado" (Thiesse 2000: 133).

Ora bem, discurso ficcional e discurso historiográfico parecem contraditórios pois enquanto que o primeiro pretende mostrar a "verdade", o segundo centra-se na "invenção", ou dito por outras palavras, a intenção que preside a estes dois tipos de discurso rege-se pelas convenções de veracidade e de ficcionalidade respectivamente (Ainsa, 1997: 116). Isto constitui o paradoxo, que é consubstancial a toda a ficção histórica que tem a ver com duas classes textuais diferentes, mas que pode ser resolvido razoavelmente se utilizarmos os conceitos operatórios de *pacto de ficcionalidade* e *pacto de veredição* (aceite-se o neologismo!).

Quer dizer, o pacto de veredição é o elemento nuclear em que se baseia o discurso histórico, enquanto que a comunicação literária articula-se à volta do pacto de ficcionalidade que deixa em suspenso o pacto de veredição que rege os discursos referenciais.

A tensão entre ambos está no âmago do romance histórico desde a sua constituição como género literário e de aí, para salvar o objectivo comum de dar a conhecer a história do que "realmente se passou" num tempo e numa sociedade determinada, a ficção histórica utilize mais um pacto, o de veredição,

que salvaguarda a especificidade duma classe de discurso, o discurso ficcional, diferente do discurso da história. Como diz Celia Fernández Prieto, o romance histórico vem satisfazer uma demanda social, um desejo de conhecer o passado da nação, que a historiografia não estava ainda em condições de cumprir, e isso apesar de que, ou talvez, porque

> la conexión entre la novela histórica y el discurso historiográfico es tan estrecha que no podría abordarse el análisis del género de la novela histórica al margern de la evolución y de las transformaciones de la narración histórica (Fernández Prieto, 1998: 32-33).

Algo similar pode ser aplicado às literaturas emergentes de um processo colonial, ou àquelas sociedades em crise que tomam consciência duma situação de domínio político e económico: sociedades que sendo sujeitos da história não tinham sido sujeitos do discurso sobre a história. E convém não esquecer que a historiografia em geral é uma construção discursiva cultural, um artefacto retórico, objecto de composição verbal que longe de reproduzir acontecimentos do passado, fá-los produzir na linguagem e assim põe em evidência o modo de pensá-los, de representá-los. O facto em si é uma ilusão da linguagem historiográfica (Gonzalez Stephan, 2002: 166). Em definitivo, o discurso sobre a historia é outra forma de construir/justificar o nacionalismo.

Ora bem, sem entrarmos num estudo do género *romance histórico*, sobre o qual existe abundante bibliografia (desde o clássico G. Luckacs de 1937 até hoje), interessa chamar a atenção para o tratamento do tempo, quer dizer, "la distancia temporal abierta entre el pasado en el que se desarrollan los sucesos narrados y en que actúan los personajes, y el presente del lector implícito" (Fernández Prieto, 1998: 178).

No romance histórico nos contextos de emergência sobre os que estamos a reflectir, tem especial interesse, do nosso ponto de vista, essa distância temporal. Com efeito, existe uma ficção histórica que recupera/constrói um passado longínquo no sentido tradicional do romance histórico romântico de Walter Scott, e aquele que evoca un passado recente e que para o caso, é especialmente relevante. Fernández Prieto, que seguimos neste ponto, sublinha as características deste tipo de narrações de evocação de passado recente. Para esta estudiosa (pp. 190), a quantidade de informação que o texto partilha com os leitores é muito maior que na narração de factos distantes; por outro lado, estes acontecimentos, pela sua imediatez, exercem um maior impacto emocional e, em consequência são susceptíveis de levantarem polémicas e de serem o espaço do confronto ideológico; por último, dá-se nestes relatos de passado recente, por via de regra, uma ausência de anacronismos ou, em todo o caso, a sua "desfuncionalização" e, por ser uma história que em boa medida

ainda se está a fazer, permite ao escritor mostrar ao vivo o processo de construção da historia, a circulação de versões diferentes e a interacção da história com os códigos ideológicos e com o poder político.

Este breve esquema que acabámos de transcrever é pertinente para o aplicarmos aos contextos que estudamos. Efectivamente, nos primeiros momentos da ficcionalização histórica interessa especialmente a historia recente, porque é aquela onde se forjou o triunfo identitário e onde, por via de regra, participou o mesmo autor sendo, portanto, agente dos acontecimentos e pretendendo ser, em consequência, o responsável do seu discurso investido duma autoridade incontestável e excluente, contribuindo assim para o discurso único com o qual o núcleo simbólico se auto-legitima.

Num segundo momento da autonomização dos sistemas literários, será necessário discriminar os acontecimentos históricos, seleccionar aqueles elementos da *historiam rerum gestarum* e /ou personagens do passado que interessam ao projecto nacional, quer dizer, é necessário "inventar" a tradição própria[2].

A ficção histórica cobre, em consequência, não tanto o vazio existente no que a um passado "idealmente" existente diz respeito, como pretende dotar o "vazio de legitimidade" em que se encontra o novo grupo, de elementos justificadores da sua acção e isso far-se-á, na perspectiva pós-moderna[3], desde uma reorientação e uma recolocação de discurso histórico e de discurso ficcional

> […] é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verosimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objectiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas […] e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (Hutcheon, 1991: 141).

A evolução da ficção histórica irá, portanto, em paralelo com a evolução e a preeminência do discurso nacionalista e é aí onde, ao que nos parece, a

2. As tradições inventadas a partir do século XIX, "parecem classificar-se em três categorias sobrepostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistema de valores e padrões de comportamento" (Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence 2002: 17).

3. Não vamos discutir agora a pertinência do conceito "narrativa histórica pós-moderna" mas cremos que, mesmo que só seja por questões cronológicas, a ficção histórica africana entraria nessa categoria.

narrativa africana se coloca e coloca o problema da ficção histórica e por consequência o mesmo problema do discurso e da prática política nacionalistas (Maiz , 1977: 112).

2. História e Ficção: Aspectos metateóricos

Sem entrarmos na explicação e teorização do discurso histórico e do discurso literário, começaríamos por dizer, de forma geral, que enquanto a história é obrigada a basear-se na "evidência" daquilo que descreve, quer dizer, assume ser a representação da "verdade" do passado, pelo contrário, a ficção, mesmo a ficção histórica, não exige essa certeza (Unzueta: 57).

Ora bem, discurso histórico e discurso literário partilham, por via de regra, o mesmo tipo de estrutura narrativa: perante uma série de "eventos", o historiador precisa de uma "trama" para dar sentido a esses acontecimentos, quer dizer, precisa de realizar uma operação que tem a ver com a criatividade literária e que releva do carácter poético em virtude do qual discurso histórico e discurso romanesco se aproximam, sendo tanto maior quanto maior for a aproximação dos eventos de um e de outro discursos. Ora bem, se no discurso histórico os eventos de que se fala devem ter um contraste com a realidade e com outros discursos que falam dos mesmos eventos, no discurso literário, eles só são verificáveis através do pacto de ficcionalidade e do "efeito de real" de que falou Barthes.

É precisamente nessas concepções da história e do discurso literário que se deve entender o grande sucesso de um subgénero que nasce ao abrigo não só de uma filosofia "nacional" como também de uns determinados e explícitos objectivos político-ideológicos.

Parece lógico e evidente que sociedades politicamente emergentes não codificaram um discurso historiográfico tido como "normativo" ou "oficial", quer dizer, sendo protagonistas da história, estas sociedades não foram protagonistas do discurso sobre a história; foi o colonizador quem a escreveu e, portanto, o olhar que sobre essas sociedade projecta releva do projecto político-ideológico que norteia os seus discursos culturais. Será portanto no campo da ficção que o escritor, assumindo a voz colectiva (e neste sentido a cultura africana tradicional dá boas provas deste facto) pode preencher essa espécie de "vazios" que a historiografia oficial (do colono ou do natural da ex-colónia, culturalmente colonizado) deixou vazia de significado. Assim, o "pacto de leitura genérico" permitir-lhe-á explorar as possibilidades semânticas e pragmáticas da conjunção de uma base histórica documentada e verificável com uma estrutura ficcional (Fernández Prieto, 1998: 34). Sendo assim, a "verdade" histórica que se pretende será muito mais real que aquela que, por ausência, dá o discurso histórico documentado.

Com efeito, no século XX ressurge um Novo Romance Histórico (NRH), movimento que adquire uma extraordinária importância nas literaturas da América Latina, quer dizer, em literaturas que participam do carácter emergente e que se situam em períodos em que se dá uma procura de identidade à qual o romance histórico parece dar resposta. (Seymour Menton: 1993).

Se transladarmos essa situação a África (quer dizer, um contexto de consolidação nacional como aquele que norteia a produção clássica do século XIX europeu, ou o contexto de uma literatura emergente, como acontece com a América Latina), compreenderemos que a elaboração do romance histórico ou do NRH nas literaturas africanas será uma das vias possíveis para ser afirmar uma literatura autónoma nas antigas colónias europeias.

Seymur Menton4 define o romance histórico pós-moderno, embora aqui e agora, nos pareça muito mais simples e achamos que é correcta, a caracterização que fazem outros teóricos (Fernández Prieto, 1998: 177 e ss) quando definem o romance histórico a partir de três características:

1º A coexistência no mundo ficcional de personagens, acontecimentos e lugares inventados, quer dizer, tradicionalmente considerados ficcionais, com outros que provêm da historiografia, quer dizer, materiais codificados e inventariados previamente à escrita e que estão presentes, portanto, noutros discursos culturais.

2º: A localização da diegese num passado histórico concreto e reconhecível pelos leitores.

3º: Finalmente, no romance histórico, uma característica de tipo pragmático necessária é a distância temporal aberta entre o tempo da acção e o tempo do leitor implícito e real.

Parece óbvio, como indica Fernández Prieto, que é necessário pressupor uma enciclopédia histórica e cultural dos leitores. Ora bem, se nos fixarmos, por exemplo, em *A Gloriosa Família*, de Pepetela, vemos que o tempo dos "flamengos" a que faz referência o subtítulo e ao qual realmente nos remete o tempo da acção, não é precisamente um período muito conhecido da história angolana; neste sentido, poderíamos dizer que o romance histórico e este romance concreto, suprem a carência de história oficial do país a que se referem

4. O modelo que sistematiza Seymour Menton (1993: 42-46), do NRH seria o seguinte:

1.- Subordinação da representação mimética de certo período histórico à apresentação de algumas ideias filosóficas.
2.- Distorção consciente da história através de omissões, exageros e anacronismo.
3.- Ficcionalização de personagens históricas
4.- Meta-ficção
5.- Intertextualidade
6.- Dialogismo carnavalesco, paródia e heteroglossia.

(Angola) e contribuem para criar uma memória colectiva, por sua vez exportável e cimento da unidade nacional.

Ora bem, é verdade que a "enciclopédia histórica" dos leitores, necessária para assegurar o pacto narrativo próprio do género, ou carece de documentos historicamente verificáveis, ou está falsificada e manipulada pelo estatuto ideológico do historiador. Cabe, portanto, ao escritor-narrador realizar o seu projecto romanesco em diferentes frentes: fazer presente no texto uma parte dessa "enciclopédia" para o qual pode, como no caso deste romance de Pepetela que escolhemos como uma parte do corpus, utilizar como estratégia a inclusão de paratextos no início dos capítulos (textos que o leitor possivelmente desconheça, ou só parcelarmente deles tenha notícia), deve utilizar a focalização, e frequentemente um narrador que, originário do mundo apresentado se converta em mais uma prova de verdade; o esacrito-narrador deve, finalmente, discriminar as fontes documentais submetendo a novos e desconhecidos critérios de autoridade os documentos de que precisa e de que se valeu.

Portanto, cabe ao autor de romances históricos em literaturas emergentes cumprir uma dupla tarefa: escrever a história e ficcionalizá-la. Escritores do seu tempo, os romancistas africanos da segunda metade do século XX incorporam nos seus romances históricos, não só as características que delimitam o género noutras literaturas emergentes (e estamos a pensar nas literaturas latino-americanas, mas também noutras europeias, consideradas minoritárias), como também e de forma radical as bases literárias e antropológicas da tradição africana e ainda todas as inovações que o romance sofreu nos seus diferentes períodos desde o realismo até aos nossos dias.

3. O nosso estudo

Pretendemos centrar o nosso estudo na literatura angolana porque, ao que nos parece é aquela que mais tem trabalhado na perspectiva de criar um discurso literário à volta do tema histórico e aquela também onde os resultados artísticos desse discurso mais claramente se evidenciam.

Partimos para o nosso estudo com uma afirmação de Inocência Mata:

> O que Pepetela faz é trabalhar a historicidade, melhor a *factualidade histórica, no seu confronto com a idealidade cultural e histórica* para encetar uma "reintrepretação fundadora" do país. Esta parece ser. aliás, uma tendência que se vem consolidando como corrente por ser uma das marcas mais emblemáticas do discurso pós-colonial da ficção angolana: Henrique Abranches com *Kissoco de Guerra* (1985), *O Clã Novembrino* (189) e *Misericórdia para o Reino do Kongo* (!995), José Eduardo Agualusa (*A Conjura*, 1989 e *Estação das Chuvas*, 1996), este último *Maio Mês de Maria* (1997) de Boaventura Cardoso ou Sousa Jamba com *Patriotas* (1990/91) (Mata, 2001: 174-175)

Destes escolhemos autores bem significativos, já consagrados e que dedicaram uma boa parte da sua produção romanesca à ficção histórica com algumas das obras citadas pela estudiosa santomense.

De Pepetela quisemos referir *A Geração da utopia* e *A Gloriosa Família*. O primeiro dos romances responde àquilo que já dissemos: ficcionalizar um passado recente enquanto que o segundo é um protótipo de romance histórico ou NRH centrado na recuperação do passado distante.

De qualquer forma, não são este os únicos romances em que Pepetela ficcionaliza a história angolana, quer na perspectiva do passado longínquo quer na do passado próximo. Com efeito, em *Yaka* a diegese narrativa leva-nos até o momento imediatamente anterior à independência, a batalha de Luanda, em 1974; portanto, embora o relato se inicie com bastante antecedência cronológica, o final, com todo o peso político-ideológico que tem, é contemporâneo do autor ou por ele conhecido. No que diz respeito à ficcionalização do passado longínquo, em *Lueji* (1989) a história da rainha Jinga é tematizada (misturada com o presente da artista de bailado Lu) retomando aí Pepetela um dos grandes mitos identitários de Angola: o da rainha da Lunda que em literatura já tinha sido desenvolvido num desigual romance de Pacavira, *Nzinga Mbandi* (1975).

Apesar destas incursões pela história de Angola (a que poderíamos acrescentar a obra de teatro *A Revolta da casa dos Ídolos*, 1980) estes dois romances são os mais significativos: a *Geração da Utopia,* por tematizar a história do grupo que está na base do movimento de libertação de Angola e a segunda por ser um exemplo acabado do modelo de novo romance histórico no contexto africano e por apresentar uma complexidade estrutural altamente interessante.

De Henique Abranches pareceu-nos muito ilustrativo o seu *Misericórdia para o Reino do Congo,* que tematiza um período muito interessante da história angolana: o cisma antoniano da princesa Kimpa Vita no século XVII.

Com efeito, Abranches, que tem desenvolvido um trabalho literário que aproveita os seus conhecimentos de antropologia e etnografia para pô-los ao serviço do projecto identitário angolano (por exemplo com *A Konkhava de Feti*), faz a sua incursão por um passado distante num modelo de romance histórico tradicional em *Misericórdia para o Reino do Congo,* o que permite dar uma outra visão desses acontecimentos que ocorreram em Angola em fins do século XVII, inícios do século XVIII: já não é como na historiografia colonial um caso de heresia religiosa, competência do Tribunal do Santo Ofício, mas um problema político do território do Congo sob domínio português.

4. *A Geração da Utopia* ou a constituição do núcleo simbólico da nação

Este romance de Pepetela publicado em 1992 quando o percurso narrativo do autor já nos tinha entregado obras fundamentais para a literatura angolana como *Yaka* (1984), *Lueji* (1989) ou *Mayombe* (1980), tematiza um período da história do país muito próximo do autor, quer dizer onde o próprio autor, Carlos Maurício Pestana dos Santos, foi mais um dos protagonistas, por isso, uma crítica literária como Inocência Mata, excelente conhecedora do percurso pepeteliano, descreve esse percurso nos seguintes termos:

> A *Geração da Utopia* é a ocasião para o escritor exercitar a sua memória individual, num percurso marcado pela tensão encanto/desencanto, percurso que é também o de uma geração através do cruzamento da memória histórica e individual perseguindo a história de uma geração que, afinal, é também parte da história de um país (Mata, 2001: 169-170).

É óbvio que a componente autobiográfica está presente no desenvolvimento dos acontecimentos em que incorrem os integrantes desta geração e não é difícil (re)construir/ inventar a história da geração da CEI[5] e dos primeiros grupos nacionalistas angolanos.

Com efeito, organizado em diferentes capítulos, *A Geração da Utopia* começa por situar o leitor no ambiente de "A Casa" onde os personagens Aníbal, Malongo, Laurindo, Furtado, Vítor Ramos, a branca Sara ou a mulata Fernanda se situam.

Se "A Casa" se desenvolve nos anos 60, a segunda parte, "A Chana" fá-lo nos 70 e ocupa a guerra de libertação na Frente Leste.

A década de 80 ocupa a simbólica parte de "O Polvo" que o Sábio tenta matar, aparecendo aqui já de forma explícita a desilusão da utopia que anunciava a primeira parte, desilusão aliás já explicitamente referida na parte anterior quando se revela a inutilidade da guerra.

Finalmente, a última década, anos 90, com o título "O Templo", apresenta-nos um povo desesperado, destruído pela guerra civil; uma sociedade civil desfeita que procura nas Igrejas evangélicas não tanto uma resposta às suas dúvidas senão, o que é pior, uma forma mais de contribuir ao final das utopias porque esse falso espiritualismo é uma estratégia de lucro que se situa nos antípodas do mundo pelo que parecia que tinham lutado.

Se repararmos no segmento temporal que cobre o romance, é evidente que o tempo em que se desenvolvem os acontecimentos narrados coincide com o tempo biográfico do autor empírico e, portanto, o grau de empenhamento na

5. A CEI foi criada en 1944 e logo se converteu num centro de organizações anti-salazaristas até à sua extinção a 6 de Setembro de 1965.

narração é tanto maior quanto maior será a confiança do leitor na "verdade" dos acontecimentos narrados.

5. *A Gloriosa Familia*.

É, na nossa opinião, uma das obras mais interessantes de Pepetela e, certamente, da perspectiva da ficcionalização da história uma das melhor conseguidas. Por isso, vamos referir, dos múltiplos aspectos que esta riquíssima narração permite, dois de especial interesse.

5.1 O uso dos paratextos como indicadores do género

Se durante muito tempo a crítica literária, de forma geral, desprezou a consideração, como algo ancilar, daqueles textos que se configuram como espaços de transição e de transacção (Genette 1987: 8) para o texto, como são os prólogos e prefácios, epílogos e notas, o interesse que a partir das reflexões de Genette tem levantado esse tipo de discurso intermediário, situado nos limites do texto, revela a importância que em determinados casos têm esses discursos fragmentados que participam, em simultâneo, da "interioridade" e da "exterioridade". É verdade que só esporadicamente alguns deles têm levantado estudos profundos e exegeses rigorosas (é o caso da "préface" ao *Crowel* de Vitor Hugo) e, no caso das literaturas africanas, revelam-se não só importantes como fundamentais para o estudo dos processos criativos nas literaturas africanas.

Com efeito, é nos prefácios onde o autor histórico se transfigura num autor ficcional, onde dá pistas de leitura necessárias, onde liga, por exemplo, o seu texto a uma tradição anterior, por via de regra oral; é aí, enfim, onde estabelece os critérios ideológicos que nortearam o seu fazer literário.

Ora bem, no romance histórico, quer ele seja o romance histórico tradicional (RHA) quer o Novo Romance Hitórico (NRH), esses paratextos vão ao encontro do pacto de veredição necessário para fixar o lugar entre a história e a ficção que de forma intencional e tensional, o autor procura, revelando um "effort de veridicité" (Genette 1987: 191).

A preocupação de "verosimilhança" do romance histórico adapta-se às finalidades político-ideológicas de reconstrução do passado e de procura identitária que definem o romance histórico e é aí onde, talvez, o paratexto encontre a sua legitimação literária mais evidente.

Em *A Gloriosa Família*, Pepetela, subintitulando o seu romance como *O Tempo dos Flamengos* mostra a intencionalidade do seu discurso no sentido balzaquiano de mostrar a realidade de um período determinado da história de Angola. Para isso, o autor recorre, num "prólogo", à transcrição de um fragmento da *História Geral das Guerras Angolanas* de Cadornega de 1680. Essa obra, assim como outros fragmentos que antecedem os diferentes capítulos, colocam o autor numa posição subalterna a respeito da verdade histórica,

resgatam para a história de Angola uma série de obras coloniais e permitem reescrever a história, porque se história e ficção são relatos que pretendem reconstruir e organizar a realidade a partir de componentes pré-textuais, quer dizer, acontecimentos reflectidos em documentos e outras fontes históricas, através de um discurso dotado de sentido (Ainsa 1997, p. 112), a escolha destes paratextos cumpre sobejamente essa função. Ao mesmo tempo, esses constituem meta-relatos de legitimação (M.A. Larios 1997: 134) que permitem ao autor re-escrever uma história negada, quer dizer, a história que a metrópole sempre furtou aos próprios protagonistas, os africanos.

> Embora a principal fonte escrita de A Gloriosa Família seja [...] a História Geral das Guerras Angolanas. De António de Oliveira de Cadornega, o romance de Pepetela constitui, no entanto, um contraponto desta crónica, pois apresenta-nos o que nela está omisso. Se Cadornega relata sobretudo a vida dos portugueses refugiados em Massangano durante os sete anos da dominação holandesa. Pepetela mostra-nos o que se passa em Luanda, isto é, o 'outro lado' sobre o qual não há fontes escritas portuguesas coevas (Pinto 2003: 14).

Com efeito, o "Prólogo" de *A Gloriosa Família*, marcado tipograficamente como alheio à diegese, estabelece o "horizonte de expectativa", apresentando a personagem à primeira vista principal (como a seguir veremos), enquanto personagem "histórica" (Baltazar Van Dum), o período concreto da história angolana que será ficcionalizado (O Tempo dos Flamengos) e, o que nos parece mais importante, ratifica e dá carta de legitimação a uma obra colonial como obra "séria" no que à história de Angola diz respeito. Por outro lado, ao estar datado este "documento" histórico em 1680 e ao se situar o tempo da acção em 1642, a proximidade entre ambos os acontecimentos dá um maior grau de veracidade e, portanto, um maior grau de legitimação histórica aos factos narrados e ficcionalizados. Isto permite, também, ao autor introduzir Cadornega como mais uma personagem da sua história procurando uma "confusão" história-ficção, quer dizer, ficcionalizando personagens históricas (Seymur Mentos 1993):

> E vi alguns defender energicamente o governador, como por exemplo o jovem soldado António de Oliveira Cadórnega, que tinha chegado a Luanda no mesmo barco que Pedro César e que era conhecido pelo 'segundo Camões' por andar sempre com um caderninho a tomar notas, talvez a fazer poemas" (p. 41), a 'andar com papéis onde tomava notas constantemente' (p. 260-61).

Mas não é só Cadornega, Cornelis Ouman, cuja carta ao Conselho do Brasil Abre o capítulo Sétimo do romance, é também uma personagem de grande interesse em toda *A Gloriosa Família*.

Com a excepção do capítulo Décimo, todos os outros são introduzidos, quer por fragmentos de documentos da época, quer por fragmentos de obras posteriores mas que a esse período fazem referência. O que interessa é verificarmos que os autores desses textos que não formam parte do romance são, por sua vez, personagens do mesmo, ou fazem referência a personagens históricas que, essas sim, aparecem incluídas como personagens mais ou menos importantes no interior da narrativa. Desta maneira, Pepetela consegue legitimar historicamente o seu romance e fazer com que outras personagens manifestamente ficcionais (como podem ser os filhos de Baltazar Van Dunem ou mesmo o narrador) adquiram estatuto de personagens históricas.

5.2. O narrador: distanciamento e "verdade" histórica.

Um dos aspectos mais interessantes deste romance de Pepetela, do ponto de vista da sua estrutura narrativa, é o estatuto do narrador.

Com efeito, Pepetela escolhe como narrador -e frequentemente como focalizador- da sua história uma personagem, testemunha dos factos narrados, que pretende manter-se à margem dos juízos de valor que, como testemunha "imparcial e objectiva" (p. 259) e portanto protagonista da história, teria direito a comentar: "Mas a minha condição de escravo não me dá direito de manifestar sentimentos, juízos" (p. 18), diz este narrador quase no início.

Escravo, antigo súbdito da Rainha Jinga que era "diabolicamente inteligente e hábil" (p. 262), natural "(d)o reino que Ngola Kiluanje unificou, a pátria dos Ngola, a minha" (p. 19), mulato (p. 21), "filho de sacerdote" (p. 396), extremamente curioso (p. 35), etc., pode observar todos e cada um dos movimentos dre Baltazar Van Dunem e a sua família.

De olhos e "ouvidos treinados" (p. 391), está sempre atento a tudo quanto se passa à sua volta e olha com certo distanciamento a realidade que vai narrando (p. 385). "Mudo de nascença" (p. 393), "analfabeto" mas que, como desforra a certos desprezos que sofre como escravo de Baltazar, propõe-se, no fim do romance, "contar toda a sua estória, um dia" (p. 393) e, já como reflexão final augura a sobrevivência daquilo que guardou durante tantos anos de observador da realidade angolana do tempo dos Flamengos:

> Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto [...]. Fosse o que fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impresso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei (pp. 393-394).

E é essa consciência da escrita, esse desejo de fixar no papel a sua "estória", assim confessado no fim do relato que explica, em termos narrativos, todo o processo da escrita como um processo de reconstrução.

6. *Misericórdia para o Reino do Congo*: entre a religião e a política. As bases fundacionais da legitimidade nacional

As estratégias de veredição deste romance são complexas e passam por reconhecer a historicidade do seu relato a partir de outros discursos que se supõem integrados na enciclopédia do eventual leitor.

A título de exemplo vamos transcrever um fragmento de uma história de Angola que faz referência a Kimpa Vita

> A figura de Beatriz, jovem aristocrata congolesa distingue-se pelo alcance dos seus ensinamentos e pelo seu carisma. Santo António, santo nacional português, cujo culto franciscanos e dominicanos difundiram no Congo, aparece-lhe e revela-lhe a sua missão espiritual. Beatriz desenvolve uma teologia completa e faz do Congo a Terra Santa […] a sua pregação adquire um grande êxito junto dos nobres bakongos que lhe entregam as insígnias reais […] O 'antonionismo' , ou 'seita dos antonianos' sobrevive-lhe, conserva a sua lembrança e anuncia as ressistências messiânicas que se levantarão contra o domínio colonial do século XX (Enders, 1977: 5)

Se agora quisermos resumir a história de Abranches, pouco mais poderíamos dizer daquilo que nos contam os livros de história, livros que devemos supor incluídos na enciclopédia cultural dos eventuais leitores.A eficácia narrativa desta estratégia ficcional assegura o necessário pacto de veredição em *Misericórdia para o reino do Congo*. A isto haveria ainda que acrescentar as marcas temporais que se incluem nos diferentes capítulos e nomeadamente o prólogo do autor (assinado H. A.) que antecede à obra e obriga a uma decodificação que mantendo o pacto de ficcionalidade não abandona o de veredição, necessário ao género

> Neste romance está representada esta complicada história que foi verdadeira, assim como muitos dos seus heróis, beatos, traidores, filósofos, […]
>
> Os factos históricos que foram marcos indeléveis estão nesta páginas. Tudo o resto é ficção (Abranches 1996: 14)

O autor joga, pois, com a dupla condição do romance histórico: fabulação e verdade, crónica e romance; quer dizer, Abranches é consciente que o seu texto é uma outra forma de escrever a História (uma história silenciada), mas esse texto é, também e, provavelmente além de mais, uma obra de ficção que nos mostra como "só o povo angolano pode reabilitar a sua memória histórica silenciada, guardada nas suas tradições, e a partir dela construir uma nação cultural e política" (Pinto, 2003: 70).

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografia activa

HENRIQUE ABRANCHES (1996): *Misericórdia para o Reino do Congo*. Lisboa. Publicações Dom Quixote.

PEPETELA (1997): *A Geração da Utopia*. Lisboa. Publicações Dom Quixote.

PEPETELA (1997): *A Gloriosa Família. O tempo dos Flamengos*. Lisboa. Publicações Dom Quixote..

b) Bibliografia passiva

AINSA, Fernando (1986): "Hacia un nuevo universalismo. El ejemplo de la narrativa del siglo XX" en Yurkievich, Saúl (Coord.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Editorial Alhambra, pp. 36-46.

AINSA, Fernando (1997): "Invencion literaria y reconstruccion histórica..." en Kohut, Karl: *La invencion del pasado*. Vervuert. Madrid / Frankfurt, pp. 111-121.

ENDERS, Armelle (1977*): História da Africa Lusófona*. Lisboa, Inquérito.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998): *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona. EUNSA.

FIGUEROA, Antón (2001): *Nación, Literatura, Identidade. Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo. Edicións Xerais.

FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda Mª (2001): *Itinerarios literarios. Construcciones y reconstrucciones identitarias*. Madrid/ Frankfurt. Iberoamericana/ Vervuet.

GENETTE, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (2002): *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Iberoamericana / Vervuet.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (1999): "Minimizar identidades", en Jobim, José Luís (org.): *Literatura e Identidades*. EDUERJ. Rio de Janeiro, pp. 115-124.

HOBSBAWM, Eric e Ranger, Terence (org.) (2002): *A Invenção das Tradições*/3ª. São Paulo. Editora Paz e Terra.

HUTCHEON, Linda (1991): *Poética do Pós-modernismo (História. Teoria. Ficção)*. Rio de Janeiro. Imago Edições.

JOBIM, José Luís (1999): "Os estudos literários e a identidade da literatura", en Jobim, José Luís (org.), *Literatura e Identidades*. EDUERJ. Rio de Janeiro, pp. 191-206.

MAIZ, Bernardo (1997): *A idea de nación*. Vigo. Edicións Xerais.

MATA, Inocência (2001): Lisboa. Mar Além.

MONTALVO, Graciela (2003): "Entre la masa: dinámica de sujetos en el siglo XIX", en Schmidt-Welle, Friedhelm (ed.): *Ficciones y silencios fundacioinales. Literaturas y culturas poscolonuiales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid/Frankfurt. Iberoamericana/ Vervuet, pp. 165-186.

PINTO, Alberto Oliveira (2003): *A Oralidade no Romance Histórico Angolano Moderno*. Lisboa. Novo Imbondeiro.

SEYMOUR MENTON, 1993, *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

THIESSE, Anne-Marie (2000): *A Criação das Identidades Nacionais*. Lisboa. Temas e Debates.

YURKIEVICH, Saúl (1986): "Sobre la identidad cultural y sus representaciones literarias", en Yurkievich, Saúl (Coord.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Editorial Alhambra, pp. 3-8.

OLIVEIRA GUERRA: REVISTA *CÉLTICA* E A POESIA SATÍRICA(*)

Carlos Quiroga
GRAALL - Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Num ano de efemérides e aniversários, optamos por resgatar para o presente Congresso a figura pouco conhecida de um militante do relacionamento cultural luso-galaico, no centenário do seu nascimento: Manuel de Oliveira Guerra (Oliveira de Azeméis, 1905-Porto, 1964), que tentou criar o Círculo de Estudos Galaico-Portugueses, inicialmente apoiado por intelectuais e artistas da Galiza e a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, e lançou, no início da década de 60 do século passado, a revista *Céltica*, publicaçom que tratava de "quebrar a capa de gêlo, esse afastamento de almas colectivas irmãs que sentem o mesmo, que tem o mesmo penumbroso modo de ser e se não comunicam nem dão as mãos", tal e como ele anunciava num dos preâmbulos significativamente intitulado "Ao que venho...".

Para além da obra individual de poeta e contista, interessa-nos aqui esta aventura aproximativa da Galiza, efectivada nos quatro volumes que ao total forom publicados da *Céltica*, e revisamos o como e quanto dos conteúdos e os autores que nela participam. Examinamos também o tipo de poesia de Oliveira Guerra, particularmente aquela de pendor satírico no livro *Ave Maria*.

Palabras-chave: Oliveira Guerra, Galiza, relacionamento luso-galaico, Poesia anticlerical.

Preambular

Os meus antepassados começam a conhecer a tradiçom medieval só nos finais do século XIX. Pouco depois iniciam a procura da identidade e o reforço dela, e imediatamente colocam num centro cada vez mais consciente o auxílio da lusitanidade. As «Irmandades da fala» (1916), a revista «Nós» (1920), "A Nosa Terra", reclamam atençom e até colaboraçom de Portugal, por óbvia proximidade geográfica. Descobrem a evidente afinidade em matéria antropológica, histórica, cultural, e até importam e adaptam correntes como o saudosismo, com contributos próprios. Castelao, Risco, Vilar Ponte, marcam o caminho da superaçom do ruralismo e evoluçom da língua e cultura galegas, rumo à unificaçom e purificaçom descastelhanizadora. A caminhada parecia feliz, acertada, rápida, no cultural, no político. Mas foi precisamente neste

(*). Esta comunicaçom inscreve-se no Projecto HUM2005-08291, financiado pelo Ministerio de Educación y Ciencia da Espanha.

campo por onde tudo se frustrou, com o brutal golpe militar de 36. A chacina, a prisom, o exílio.

Um século depois, as coisas voltam a estar em certo sentido numa situaçom similar, num outro círculo da história a passar num outro tempo diferentemente circunstanciado mas na mesma orientaçom. No sentido dessa caminhada se inserem actividades de diversa índole e também participaçom e organizaçom de congressos como este, que realizado desde a Galiza tem, evidentemente, um significado muito especial para muitos de nós. Porque nós somos agora a Geraçom Nós. Alguns galegos e algumhas galegas estamos ainda empenhados em recuperar a nossa identidade do mesmo modo. A restauraçom do galego literário após a Guerra Civil Espanhola de 36-39 reencontrou os velhos problemas, agravados pela demora e dificuldades que umha ditadura uniformadora em castelhano trouxe de novo. Só nos anos 50 se consente publicar algumha poesia, e nos finais da ditadura começa a haver até docentes (perseguidos) que usam o galego nas aulas. Só no período de transiçom, que organiza Espanha em «autonomias», fórmula para solucionar os disferencialismos das chamadas nacionalidades históricas (Catalunha, Euskadi e Galiza), o galego começa a ter aqui co-oficialidade com o castelhano ou espanhol.

Por tudo isto acaba por fazer sentido utilizar este espaço e este foro para deixar constância de alguns contributos altamente significativos para a reconstruçom das ruínas. Na escolha meditada de há alguns meses, pensamos em fazer paragem numha das nossas grandes capitais da língua e da literatura para o presente Congresso. Sabia que seria um lugar transitado e cheio de gente e imaginava contar com o antigo entusiasmo polo tumulto urbano doutros tempos. Camões, pensava, ou de novo Pessoa, ou entom os galegos e galegas que precisam da visibilidade correspondente à sua importância. Mas logo se foi abrindo a sinceridade do gosto para horizontes mais tranquilos, pequenos em aparência como aqueles rurais de que procedo, onde o trabalho e o esforço supremos estám por trás da vida das pessoas. E acabei por lembrar-me do caso que apresento como tema, de "instigaçom" quase fortuita, como passo a explicar.

No final de umha mesa no encontro das *Correntes d' Escritas* de 2005 era abordado por Maria Virgínia Monteiro, que nom conhecia. Ela limitou-se a apelar à minha condiçom de galego para fazer-me entrega de um exemplar da revista *Céltica*, lançada nos anos sessenta polo seu progenitor, mais algumhas cartas. Pedia-me fazer algo pola memória do seu pai e da sua aventura intelectual, como tinha pedido anteriormente a outras pessoas. Nada do que vou fazer tinha prometido, salvo dar notícia deste homem na revista *Agália* que dirijo, o que já aconteceu de vários modos. Mas recordei depois que um contacto já fora tentado, de forma epistolar e até telefónica, endereçado a colegas desta Faculdade de Filologia, e que de modo distraído a questom tinha

ficado a pairar num limbo que nom acabou por aportar de modo claro. Se talvez me faltou anteriormente o tempo, também me faltaram intrumentos para avaliar correctamente o caso, e, seja como for, nesta altura acabei por concluir que ele bem merecia usar da condiçom de professor. E logo, num ano de efemérides e aniversários como o actual, acho absolutamente justo, oportuno, optar por resgatar a figura pouco conhecida de um militante do relacionamento cultural luso-galaico. No mapa da lusofonia e no elenco dos seus construtores, existem ainda lugares afastados das grandes capitais que merecem todas as reverências, como Manuel de Oliveira Guerra (Oliveira de Azeméis, 1905-Porto, 1964), precisamente no centenário do seu nascimento, como passarei a expor.

Manuel de Oliveira Guerra, circunstâncias de umha paixom

A notícia que dele se dá no *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* é breve mas suficientemente clara acerca da importância desta figura da perspectiva que acabo de assinalar ("Poeta e contista. Militante das relações culturais luso-galaicas", principia a entrada)[1]. Oliveira Guerra foi um auto-didacta sem estudos feitos em escolas, que acabou por ser um poeta e contista digno de atençom, e que, especialmente, iniciou umha continuada e teimosa aproximaçom à Galiza. Viveu em Oliveira de Azeméis até aos 11 anos de idade, e internado a seguir no sanatório por causa de grave doença, ali passou praticamente toda a sua mocidade, com pequenos intervalos para os exames escolares. Ao sanatório deslocava-se uma professora para dar aulas aos doentes jovens, com a qual Oliveira Guerra aprendeu e desenvolveu os seus conhecimentos até à quarta classe (*Defesa de Espinho*, 27/Janeiro/1994, p. 5).

Vejamos primeiramente a explicaçom, acerca da origem desse empenhamento galaico-português, tal e como foi exposta ao pormenor n' *O Girassol* nº 10, um jornal por ele fundado e editado com menos de vinte anos:

1. *Dicionário cronológico de autores portugueses / organizado pelo Instituto Português do Livro e da Leitura*; coordenação de Eugénio Lisboa. Mem Martins: Publicaçoes Europa-América, 1990-1998. 4 v. (Vol. 1, ed. rev. e amp., 1991; v. 2, 1990; v. 3, Organizado pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994; v. 4, Organizado pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, coordenação de Ilídio Rocha, 1998).

> Um dia, há muitos anos (em 12 Junho de 1923) entrou no Sanatório Maritimo do Norte uma criança vinda da Galiza, que se chamava Maria de la Luce Álvarez Rodriguez e que tratavam familiarmente por Lucita. Era pequenina, bochechuda, e tinha um arsinho muito pálido de linfática. Gostava-se dela, do seu ar tristinho de doente, e eu e o António correia da Silva, com a nossa extremada mania de observar tudo e de transformar tudo em motivo de estudo, entretinhamo-nos por vezes a faze-la palrar (e palrava como um papagaio) afim de lhe apanharmos termos galegos (pois a pequena papagueava o galego puro) que, por nós postos em confronto com o português arcaico e moderno, nos davam com a sua contextura verbal, a sua fonia, o seu sabor dialéctico e o seu poder de expressibilidade, a medida das semelhanças, digamos, das igualdades linguísticas (léxicas, morfológicas e sintáticas) entre o galego e o português –semelhanças ou igualdades que subsistiram particularmente até à altura em que do lado de cá se acentuou o desenvolvimento, o desembarço progressivo, a evolução da nossa língua, enquanto que, para além Minho, a língua dos nossos irmãos ficava preza à mordaça histórica, à quietude ou paralisia formal, oprimida pelo predomínio político de Castela e do castelhano.[2]

Foi no Sanatório Marítimo de Francelos, ou do Norte, nesse prolongado internado entre a idade de 11 e 20 e tal anos, que nasceu o seu interesse pola Galiza e o empenhamento galaico-português, ao ler e reler alguns jornais galegos. Tentaria depois criar o *Círculo de Estudos Galaico-Portugueses*, inicialmente

Reunião em casa do Oliveira Guerra, no dia 1 de Março

2. *O Girassol* nº 10, Ano XXXII-3ª Série, Sanatório Marítimo do Norte – Praia de Valadares, Outubro de 1955, p. 1. Nom intervindo na sua segunda série, Oliveira Guerra foi mais tarde, em 1954-1955 e fora do Sanatório, convidado a dirigir umha terceira série. A sua aceitaçom permitiu que saissem assim mais alguns números com a sua orientaçom, a que pertence o que recolhe a citada explicaçom.

apoiado por intelectuais e artistas da Galiza e a *Associação de Jornalistas e Homens de Letras* do Porto, e lançaria, no início da década de 60, a revista *Céltica*[3], o instrumento do Círculo, umha publicaçom que tratava de "quebrar a capa de gêlo, esse afastamento de almas colectivas irmãs que sentem o mesmo, que tem o mesmo penumbroso modo de ser e se não comunicam nem dão as mãos", tal e como ele anunciava num dos preâmbulos significativamente intitulado "Ao que venho...".

Na Céltica participarom escritores galegos como Manuel Maria, Leandro e Uxio Carré, Pura e Dora Vázquez, Celso Emílio Ferreiro, Xosé Mª Alvarez Blázquez, Isidro Conde, Antón Tovar, Avelino Abuín de Tembra, Miguel González Garcés, Xosé Díaz Jácome, Álvaro Paradela, Enrique Chao Espina, José Mª Castroviejo, Victoria Armesto e Xohana Torres. Foram ainda aí publicados alguns poemas de escritores já desaparecidos na altura, e trabalhos sobre Noriega Varela, Eduardo Pondal, Ramón Cabanillas e Francisco Añón, para além de se recolher resenhas das obras de outros autores galegos.

À filha de Oliveira Guerra, Maria Virgínia Monteiro, empenhada desde há algum tempo em recuperar a memória do seu pai, devemos um exemplar da revista e algumhas cartas, as de Manuel Maria e de Xosé Luís Diaz-Castroverde Lodeiro, a provar pontos de encontro do passado e reconstruir parte daquele relacionamento galego-português. A altura daquela tentativa nom foi a melhor, nom só polas ditadura de ambos os lados da fronteira, mas ainda polas circunstâncias especialmente complicadas do lado português, pois em princípios da década de sessenta inicia também a sua actividade a guerrilha angolana: o decorrente chamado para a defesa da integridade da pátria viria

3. Revista *Céltica*. Caderno de Estudos Galaico-Portugueses. Organização de Manuel Oliveira Guerra, Porto, s/d. 4 vols., num total de 336 págs. Bastante ilustrado. As frases citadas procedem da secçom que funciona como editorial, presente em todos os volumes.

tornar inviável a aproximaçom que esta aventura premeditava. Ao que parece, e isso é ainda patente nas cartas, em especial nos detalhes evocados por Xosé Luís Diaz-Castroverde, o esforço de Oliveira Guerra colocou-se especialmente em apresentar a Galiza aos portugueses.

A revista *Céltica* era, como dizia, o instrumento de recolha e divulgaçom mais visível e interventivo, mas tinha por trás o Círculo, e a ideia de unir. A mesma ideia que explica também a maior presença quantitativa da poesia galega: existe umha proporçom média, em igualdade de critérios, de pelo menos 14 poetas galegos ao lado de 6 portugueses, simpatia evidente polos "irmãos de além-Minho", como já foi notado.

Nom constando qualquer numeraçom nem data nos exemplares da *Céltica*, fiamos na informaçom de Maria Virgínia Monteiro, tendo por certo que os quatro números da revista forom publicados nos anos 1960 e 1961 do século passado. A ordem dos "cadernos", tal e como se lhe referia o seu fundador, viria dada pola paginaçom sucessiva –que nom resulta tam óbvia à primeira vista. Assim, o primeiro ocupa 48 páginas, o segundo decorre entre a 51 e 144, o terceiro entre a 147 e 240, e o final entre as 243 e 336; em todos aparece a indicaçom de que foram impressos na Escola Tipográfica da Oficiana de S. José; todos tiveram arranjo gráfico da mesma autoria, António Leite. Há um núcleo de colaboradores permanentes do lado português (os mais firmes Hugo Rocha, Barata Feyo, Rebelo Bonito); um artista catalám, Tomás Casals Marginet, a colaborar nom só com xilogravuras impressas mas ainda com um poema em catalám e um artigo sobre arte; e um núcleo galego, formado em volta, ao que parece, dos irmaos Carré Alvarellos: Lois, Uxio e Leandro. Eles acolhem e aplaudem o projecto, eles escrevem dilatados artigos sobre autores pontuais ou globais abordagens dos géneros da literatura galega. Eles, enfim, traçam o panorama da relaçom galego-portuguesa.

O "índice" de cada caderno aparece sempre inscrito na página interior da respectiva capa e jamais no corpo da Revista propriamente dita, mas –sem indicaçom do número da página respectiva– é mais umha relaçom sequencial do conteúdo do que propriamente um índice. Talvez a capa nom passava pola Censura, ou talvez simplesmente era impressa em último lugar. Mas, entom, porque falta o número da página correspondente ao início de cada trabalho?

Para além da aventura aproximativa da Galiza, efectivada nos quatro volumes que ao todo forom publicados da *Céltica*, existe ainda umha obra individual de poeta e contista digna de revisom.

Manuel de Oliveira Guerra, autor

Para além da aventura aproximativa da Galiza, efectivada nos quatro volumes que ao total foram publicados da *Céltica*, queremos deixar aqui um

apontamento sobre a obra individual do contista e especialmente poeta. É autor do livro de poemas *Ave Maria*[4]; de *Padre... Nosso*, duas vezes editado; de *Coisas desta Negra Vida*[5]; *Algemas*[6]; dos contos de *Caminho longo*[7]; de *Escritos. Dois Contos e Alguns Poemas*[8]. Consta ainda a existência de material inédito da sua autoria, no poder da sua filha, conformado tanto por poesia quanto por prosa: *Terreiro da Sé* (Poemas), *Terra Nai* (Poemas), *Terra Nai* (Prosa), *Caminho de Amor* (Poemas), *Caminho Longo* (Impressões de viagem).

4. *Ave Maria*. Porto: Tip. Mendonça. 1932. Primeira ediçom, 108 pp, com um retrato do autor por Amarelhe.

5. *Coisas desta Negra Vida*. Porto: Edições da «Celtica». S/d. Primeira ediçom, 128 pp, com um desenho de Carlos Carneiro.

6. *Algemas*. Porto: Edições «Celtica». S/d. Primeira ediçom, 155 pp, com um desenho de Carlos Carneiro.

7. *Caminho longo*. 1º volume. Edições da «Celtica». Porto. S/d. Primeira ediçom, 158 pp, com um desenho de Carlos Carneiro. Único publicado.

8. *Escritos. Dois Contos e Alguns Poemas*. Coordenação e Selecção Alexandra Farela Ramos. Ediçom do Jornal *A Voz de Azeméis*, 2002.

De entre o conjunto da sua produçom, o livro *Ave Maria* pode ilustrar muito bem as preferências temáticas e estilísticas de Oliveira Guerra. O volume está constituído por 51 sonetos decassílabos, quase todos fechados por reticências, e já desde o 1º poema, "Maria", mostra umha advocaçom aparentemente mariana e de reverência cristá, mas também literária,

> ...és tu, oh! Mãe,
> o que me faz cristão
> e poeta também... (p. 7)

Na realidade, a sátira, o ataque ao clero e à falsa devoçom, serám o eixo fundamental do livro. As dúvidas e o desconcerto que a degeneraçom do mundo causa aparecem já no segundo poema, "Razão" (pp. 9-10), e segue-se certa crítica intermitente à opulência do clero (a eminência de "Incitação", pp. 13-14; ou a Sua Excelência com "grande anel de pedras e brasão" do poema "Caridade", p. 19). Nom faltam mesmo ironias acerca da devoçom das freiras (pp. 15-16). Na visom de Oliveira Guerra neste livro, o "carroção" da Igreja é quem pode estorvar o encontro com Deus, até o ponto de comparar o seu acatamento com o dos mansos bois acatando o aguilhom do lavrador. Critica-se a propagaçom da fé com a violência e a morte contra os mouros (p. 21), a riqueza acumulada nos templos (p. 23), onde um sábio Jesus Cristo do Altar:

> ...deve sentir um pouco desdém
> ao ver aqueles pobres sem vintém
> que vão à igreja e não lhe deixam nada... (p. 24)

A ironia sobre a "providência divina" que polo menos dá "banho de chuveiro" ao garoto sem teito (pp. 25-26), ou sobre a humildade dos ministros da Igreja que imitam a humilde condiçom do Nazareno comendo o pam dos pobres (pp. 41-43), alcança variantes diversas: um pecador que se furtara à justiça humana nom se vai furtar à divina,

> pois não deixou dinheiro para missas (p. 60).

Os padres resultam objecto constante de denúncia: o pregador que domina e vibra sobre a multidão dos crentes mas acaba por retirar a esmola ao povo; a alma que entra no céu e se espanta de nom achar entre as outras almas puras em volta a de algum "ministro do Senhor"; a imagem da Santa chegada ao templo que consegue em pouco tempo receber tanto presente que "ela há-de ser deveras milagrosa" (p. 66). E até se brinca com o sacramento da confissom (p. 29); com os luxos ("paramentos novos", p. 33); com a cobiça do Padre ao perguntar à mae do moribundo, que quer salvar a alma do pecador, quantas missas poderá pagar (p. 43). O tema religioso posto em evidência cobra todos os matizes: rezar ao tempo que se trata dos interesses ("e morra à fome quem não tiver pão", p. 46); o diálogo do devoto de S. Vicente a pedir esmola, à quem a senhora solicitada lhe recorda que os amancebados nada querem de S. Vicente. O sonho com o Nazareno descido de novo de incógnito, afugentado das portas, que tem a ideia de ir bater à do velho padre cura que vive ali na terra fartamente (p. 51), pois corrido por umha cadela vai dar à Igreja, onde um sacristám mete mao na caixa das esmolas (p. 53), é bem elucidativo: o próprio Nazareno acaba por roubar umha cruz para matar a fome (p. 56), um "Cristo corrido" (p. 57).

Aborda-se o plano divino e a condenaçom no Paraíso, pois se é certo que "às mulheres abunda a dor do parto", já aos homens vai faltando a "terra p'ra cavar" (p. 68). É neste sentido que se abre umha segunda linha semântica de evidente reivindicaçom social. Neste sentido, refere-se aos novos tempos de tirania, da máquina ao serviço dos senhores, onde o velho carpinteiro pai de Cristo teria agora que vender a serra, a túnica, a jumenta, "e frequentar a casa de penhores" para neles viver (p. 70). E é duríssimo na censura à mais rica burguesia, junto com o clero e a fidalguia em "mutaçom", pois a essas classes pertencem hoje "os que o coroam, cospem e maltratam", referindo-se aos antigos verdugos de Jesus (pp. 91-92). Essa burguesia aparece retratada na sua preocupaçom absurda por assuntos bem diferentes dos que inquietam o povo

morto de fame, como na prece das "Irmãs F.", que nom pedem pam mas "as luvas, os vestidos e os chapéus" que a moda dita em cada estaçom (p. 72). Porque o mal do mundo está nas crianças sem calor nem pam (p. 101), e o próprio livro acaba com um final "anhelo" de pam e fogo alegre em todo o lar, "da luz da ideia" nos espíritos, da ausência nas vidas do "Calvário", afirmando "sou revolucionário" (p. 108).

Entre essas claras vertentes anticlerical, e de umha poesia até mesmo social que se lhe liga, acham-se também apontamentos mais 'laicos' e até humorados, que nom deixam de relacionar-se com as anteriores. É o caso do servente que atrasa o carrilhom para prolongar o jantar de festa e reduzir o tempo de jejum. Ao lado das serenatas às donzelas das janelas (p. 27), vemos o empobrecimento da fidalguia antiga que continua a recusar o trabalho (p. 32), as vivas aos aleijados nos desfiles militares por parte de quem nunca foi à guerra (p. 35), as mudanças de lealdade política (pp. 77-78), a rapariga com pressa de casar com um velho "que outrora a tua avó já quis tentar" (p. 79), o retrato de Madame como num rastro de Cesário Verde (p. 103), também no janota desconsiderado (p. 81) e na Mª Antónia (p. 95) que leva à noite suspiros de poesia. E junto disso, o réu com liberdade que nom acha trabalho: a justiça dá alegria à vida, mas melhor seria se para todos também fosse o pam (p. 84). E volta o pedido às raparigas belas que acodem com oferendas para no lugar de levar ao Menino que nom come nem bebe levem aos famintos, a denúncia da injustiça de dar aos filhos castigo dos erros dos pais (p 75), e sempre a matéria religiosa como argumento e desculpa para a crítica: o ladrom de nabiças e batatas e flores, que fazem perder o apeteite ao Padre, talvez polas várias missas já encomendadas e rezadas de encomenda por tam *nefando crime* (p 39); o contraste entre a cortesia aparente de devoçom e a suspeita de roubo no freguês modelo de virtudes (p. 99); a crítica aos médicos e a Fátima, a quem um povo suicida entregue à fome (p. 97) acode em casos desesperados (p. 105).

Um livro o de *Ave Maria*, em definitivo, que denuncia de vários modos a religiom católica como um instrumento de dominaçom terrenal dos poderosos, e no qual até versosm aparentemente pastoris se empregam com sentido crítico e simbólico, como é o caso das ovelhas que se furtam ao redil amigo e à tosquia (p. 37).

epilogar

O esforço de Oliveira Guerra colocou-se especialmente em apresentar a Galiza aos portugueses do seu tempo, num contexto especialmente contrário. Mas, para além deste facto que reclama aqui toda a nossa homenagem, é evidente que a sua obra particular também pede umha mais justa apreciaçom. Fazemos votos para que isso aconteça mais alargadamente. Na terra natal do

autor, a terra de Oliveira de Azeméis, assim como em Carregosa e Porto Novo, em Vale de Cambra, sobreviveu até hoje a festa dos druídas, ligada à cultura céltica; na revista que Oliveira Guerra lançara, com esse mesmo nome, sobrevive a prova do empenhamento que nos une ao seu mentor, cujos restos estám enterrados no cemitério de Espinho, em jazigo de família. A Galiza de umha Nova Geraçom Nós do nosso tempo tem também, nesse cemitério de Espinho, um lugar de reverência.

BIBLIOGRAFIA

Céltica. Caderno de Estudos Galaico-Portugueses. Organização de Manuel Oliveira Guerra, 4 vols., num total de 336 págs. s/d. Porto.

Defesa de Espinho, 27/Janeiro/1994.

Dicionário cronológico de autores portugueses / organizado pelo Instituto Português do Livro e da Leitura; coordenação de Eugénio Lisboa. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990-1998. 4 v. (Vol. 1, ed. rev. e amp., 1991; v. 2, 1990; v. 3, 1994; v. 4, coordenação de Ilídio Rocha, 1998).

GUERRA, Manuel de Oliveira. 1932. *Ave Maria*. Porto: Tip. Mendonça. Primeira ediçom, 108 pp, com um retrato do autor por Amarelhe.

GUERRA, Manuel de Oliveira. S/d. *Coisas desta Negra Vida*. Edições da «Celtica»: Porto.

GUERRA, Manuel de Oliveira. S/d. *Algemas*. Edições «Celtica»: Porto.

GUERRA, Manuel de Oliveira. S/d. *Caminho longo*. Edições da «Celtica»: Porto.

GUERRA, Manuel de Oliveira. 2002. *Escritos. Dois Contos e Alguns Poemas*. Coordenação e Selecção Alexandra Farela Ramos. Ediçom do Jornal *A Voz de Azeméis*.

O Girassol nº 10, Ano XXXII-3ª Série, Sanatório Marítimo do Norte – Praia de Valadares, Outubro de 1955.

II

CÁNONE E CÁNONES

REVISTA DE PORTUGAL: UMA NOTABILÍSSIMA REVISTA LITERÁRIA E SUA RECEPÇÃO NA IMPRENSA OITOCENTISTA PORTUGUESA

Aparecida de Fátima Bueno
Grupo de Estudos Oitocentistas – Universidade de São Paulo

Resumo: A Revista de Portugal, dirigida por Eça de Queirós, foi publicada no Porto entre julho de 1889 e maio de 1892 e congregou importantes nomes da intelectualidade portuguesa do último quartel do século XIX. Durante esse período em que veio a lume, Portugal teve que se defrontar com uma de suas crises políticas mais sérias, desencadeada a partir do Ultimatum inglês de 11 de janeiro de 1890. Obviamente, a Revista de Portugal foi um espaço utilizado para o debate dessa crise. Maria Helena Santana (1995), responsável pela edição crítica de Textos de Imprensa VI (da Revista de Portugal), considera que ainda não foi realizado adequadamente um estudo sobre as condições de difusão e recepção dessa revista, e que uma sondagem aos periódicos portugueses e brasileiros do período propiciaria informações interessantes acerca das posições políticas da revista.

Para sanar essa lacuna, durante quatro meses, de dezembro de 2004 a abril de 2005, estive, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), na Biblioteca Nacional de Lisboa, investigando a imprensa periódica portuguesa da época em que a Revista circulou. Nesta comunicação, proponho-me a apresentar parte dos resultados dessa investigação, refletindo sobre a forma como essa que Jacinto do Prado Coelho aponta como uma das revistas que melhor serviram a cultura portuguesa no século XIX foi acolhida pela imprensa de seu país.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa, Eça de Queirós, Periodismo Literário, Revista de Portugal, Literatura Oitocentista.

I. Introdução

É indiscutível o fato de a atividade jornalística ter-se mantido uma constante durante toda a vida de Eça de Queirós. Veículo de estréia e de divulgação de sua obra literária, mas, sobretudo, espaço privilegiado de intervenção político-social, a imprensa foi, sem dúvida, o principal meio que Eça e sua geração utilizaram para tentar colocar Portugal "na comunhão da Europa culta"[1].

Entre as várias tentativas que essa geração moveu com esse fim, encontra-se um projeto editorial idealizado por Eça durante vários anos e levado a cabo

1. QUENTAL, 1982, p. 294.

de julho de 1889 a maio de 1892. A *Revista de Portugal* – que foi "desde logo encarada como um projeto nacional" que colocaria Portugal "por si só na cauda da Europa civilizada"[2] – representa um importante momento de tentativa de concretização desse sonho por tanto tempo acalentado[3] e vai congregar boa parte dos principais nomes da geração de 70.

O envolvimento de Eça com o projeto de criação e viabilização dessa revista está largamente documentado na correspondência que manteve com os amigos, já no ano anterior a que veio a lume, mas principalmente no período em que circulou, e revela também as crises pelas quais passou a realização efetiva desse sonho, apesar do curto prazo de sua duração.

Desde o entusiasmo com que escreve a Oliveira Martins, em carta datada de Londres, de 25 de julho de 1888, apregoando que "É uma grande Revista (...), uma obra de caráter nacional (...) uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o que há de melhor, em todas as especialidades, e mostrando enfim que Portugal não é tão estúpido como por aqui se pensa. (...) eu creio que podia fazer disso uma coisa importante e patriótica"[4]; passando pelos desabafos que faz à esposa, em correspondência com data de 22 de março de 1890, quando o reconhecimento de que a recepção da *Revista de Portugal* passa por uma crise: "Os negócios da Revista não vão bem, nem suponho que por ela se possa jamais fazer um *sou* – a não ser transformando-a numa *Revista* popular, ao gosto do *Público*, mal educado e superficial"[5]; até a tentativa de inverter esse quadro, adaptando-a mais ao gosto desse público português, *mal educado e superficial*, como se depreende da nota da Redação[6] com que reabre o segundo ano da série, que veio a lume com três meses de atraso, em final de outubro de 1890; por fim, passando por mais um esforço de salvação, em 7 de agosto de 1891, escreve para Teófilo Braga retomando, de certa forma, o entusiasmo inicial, dizendo que a Revista "vai justamente entrar num período novo de atividade. Vamos procurar torná-la uma coisa viva, atual, militante, fortemente envolvida nos fatos e nas idéias – (...) Esta Revista podia ser ainda o refúgio supremo dos

2. SANTANA, 1994-1995, p. 152.

3. Em carta a Emídio Garcia, em torno de 1867-1868, Eça relembra os tempos de Coimbra e o sonho de criar uma revista (cf. CASTILHO, 1983, p. 43; MATOS, 1993, p. 848).

4. CASTILHO, 1983, pp. 509-510.

5. MATOS, 1995, pp. 205-206.

6. Nessa nota, Eça admite que um dos motivos para a mudança da Revista é torná-la mais apropriada a um público que "às idéias e aos factos nunca pode dedicar um estudo exaustivo, apenas uma fugitiva curiosidade" (QUEIRÓS, 1995, p. 124). De fato, em carta escrita à esposa, de 7 de abril de 1890, portanto meses antes de iniciar a "nova fase" da Revista, Eça já falava das mudanças a serem feitas: "Em todo o caso a Revista continua. As inovações que se lhe fazem consistirão em a tornar mais congênere e adequada à mediocridade do Público – que não se interessa por alta literatura, e quer contos, viagens (...). Nada do que ele gosta lhe recusaremos, a não ser as 'charadas'." (Queirós, 1949, pp. 179-180).

bons espíritos, o único ponto vivo e nobre neste nosso desgraçado, arrasado, torpe, moribundo país"[7].

Em todas essas fases e crises pelas quais passou o projeto eciano, sobressai o empenho do escritor para que a Revista sobreviva e cumpra o papel que sonhou para ela; papel que já aparece em *Os Maias*, quando Carlos e João da Ega projetam criar "uma *Revista* que dirigisse a literatura, educasse o gosto, elevasse a política, fizesse a civilização, remoçasse o carunchoso Portugal..."[8]. Apesar de todo o empenho, até quando em momentos posteriores tenta ressuscitar a Revista[9], Eça vê baldados os seus esforços.

Discutir os motivos desse fracasso é um de nossos objetivos aqui. O próprio Eça, em correspondência a Alberto de Oliveira, de 26 de setembro de 1894, quando planejam a criação de outra revista, faz um balanço da experiência anterior:

> Quando se anunciou a *Revista de Portugal*, o público correu a ela e do primeiro número comprou três mil exemplares, o que lhe garantia uma vida larga. Dois ou três meses depois, comprava apenas de oitocentos a mil exemplares. Logo, tivera uma desilusão e não era aquela a revista que apetecia. (...) Creio que a achava pesada, doutrinária, com artigos muito longos (...) e a achava cara por quinhentos réis (...).[10]

O que me proponho a fazer é investigar a recepção dos primeiros números da *Revista de Portugal*, a partir do que sobre ela foi publicado no período, para tentar levantar algumas hipóteses que expliquem por que essa que é considerada como "Uma das revistas que melhor serviram a cultura portuguesa no séc. XIX"[11] teve tal trajetória.

II. *Uma notabilíssima revista literária*

Após quatro meses de intensiva investigação na Biblioteca Nacional de Lisboa, lendo a imprensa portuguesa periódica diária de 1889 a 1890, o que pude perceber é que a principal forma de divulgação da *Revista de Portugal* não se realizou através de anúncios pagos nos jornais da época, mas através do envio da Revista para a redação desses jornais. Procedimento recorrentemente

7. CASTILHO, 1983, p. 169.

8. QUEIRÓS, 1945, v. 2, p. 233. Há um outro momento, no romance, em que Carlos relembra esse projeto: "atraia-o singularmente a antiga idéia do Ega, a criação d'uma Revista, que dirigisse o gosto, pesasse na política, regulasse a sociedade, fosse a força pensante de Lisboa..." (QUEIRÓS, 1945, v. 1, p. 166).

9. O projeto de reviver em outros moldes a *Revista de Portugal* é partilhado com Alberto de Oliveira (MATOS, 1993, p. 849).

10 CASTILHO, 1983, pp. 331-333.

11 COELHO, 1969, p. 929.

adotado por quem queria divulgar algum tipo de publicação. Dias após a chegada do exemplar, os jornais geralmente publicavam uma nota divulgando a obra, com comentários mais ou menos extensos, o que acabava por funcionar como propaganda.

Num universo de cerca de 40 diários investigados[12], a maioria de Lisboa e alguns do Porto, apenas três jornais deram maior destaque para a publicação do primeiro número da *Revista de Portugal*. *O Jornal do Porto*, de 10 de julho de 1889, publica uma pequena coluna na primeira página em que afirma:

> Apareceu afinal o primeiro número da *Revista de Portugal*, que todos os curiosos da literatura esperavam em ânsia. O programa altíssimo que se anunciara, os nomes apontados para a redação da nova revista, a promessa dum elevado e independente nível de trabalho, fizeram no público um extraordinário interesse para essa publicação que vinha surgir numa estrepitosa nota de alento e de consciência.
>
> Por conseguinte os devotos das coisas literárias e científicas acolheram num intenso alvoroço o primeiro número da revista que assume o encargo de essencializar (sic) o esforço intelectual português e de exercer sobre a nossa vida moral uma larga afluência de justa educação.
>
> Embora Eça de Queirós e Ramalho Ortigão – em cujos trabalhos se fundava especialmente a esperança do brilho da revista – não colaborem no presente número, este não se desvaloriza de interesse e de importância. Todo o bom espírito encontra ali motivo de agradáveis impressões e acha uma leitura muito distinta da vulgaridade das nossas publicações literárias.[13]

Já a *Esquerda Dinástica*, de Lisboa, no dia 12, informa aos seus leitores, numa reportagem de maior fôlego, que recebeu "o primeiro número desta revista", que é

> (...) dirigida por um dos talentos mais poderosos e por uma das individualidades mais altivas do nosso tempo, por este fantasista inconfundível que se chama Eça de Queirós, dirigida por ele, que é no país uma supremacia, a síntese de uma evolução e de uma escola, e colaborada pelos nossos homens de ciência e pelos nossos homens de letras de mais alto renome, devia ser e é uma publicação notável de largos objetivos e de lúcida influição.

---

12 *Actualidade*, *A Época*, *A Nação*, *A Província*, *A Revolta*, *A Revolução de Setembro*, *A Tarde*, *Bandeira Portuguesa*, *Comércio de Portugal*, *Correio da Manhã*, *Correio da Noite*, Correio de Portugal, *Diário de Notícias*, *Diário Ilustrado*, *Diário Popular*, *Esquerda Dinástica*, *Gazeta de Portugal*, *Jornal da Noite*, *Jornal de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Jornal do Porto*, *Novidades*, *Occidente*, *O Dia*, *O Economista*, *O Espectro*, *O Globo*, *O Imparcial*, *O Portuguez*, *O Repórter*, *O Século*, *O Tempo*, *Os Debates*, *Pátria*, *Ponto nos II*, *Primeiro de Janeiro*, *República Latina*, *Última Hora*. Além desses títulos, foram conferidas coletâneas com coleções incompletas dos seguintes periódicos que circularam no período: *A Academia*, *O amigo do povo*, *A Barricada*, *O Cabrion/Cabrião*, *O Caçador Simão*, *A Caricatura*, *A Civilização Cristã*, *A Corja*, *Folha do Povo*, *O Correio*, *Correio do Inferno*, *Do País*, *O Eco*.

13. *Jornal do Porto*, Porto, 10 de julho de 1889, p. 1.

> (...)
> Pela valia excepcional dos seus colaboradores cremos que a *Revista de Portugal* será uma publicação orientadora e valerá na literatura portuguesa o que vale para a grande arte o Salon de Paris. Será uma exibição de obras primas e de trabalhos notáveis.
> O primeiro número é uma brilhante iniciação e uma grande promessa.[14]

Por fim, n'*O Repórter*, no artigo de fundo que abre a edição do dia 31 de julho, e que ocupa praticamente três colunas, metade dessa primeira página, assinado pelo editor do jornal, Francisco Carrelhas, há uma longa apresentação da Revista. Numa espécie de autocrítica, o autor reconhece que não há em Portugal uma "tradição das revistas":

> É que não temos a curiosidade do espírito, nem, correspondentemente, o sentimento da tradição literária. Vivendo intelectualmente, desde que os horizontes da leitura se alargaram, da França e pela França, desprezando, à força de a desconhecer, a literatura nacional e ignorando, por conseguinte, o que ela contém de valioso e os filões que ela ofereceria a quem os quisesse explorar, depois desnacionalizados pela insistência e obsessão deste convívio e deste desprezo, chegando nós a pautar a nossa existência pela existência gaulesa – bem o disse o imperador do México que nós éramos uma raça de macacos, – não nos prendemos ao fio da tradição que Herculano e Garrett tão brilhante e insistentemente desdobraram em torno das coisas pátrias.[15]

Após recordar a existência de tentativas anteriores, como a da revista *Panorama* e da *Renascença*, Francisco Carrelhas se pergunta se o nome de Eça de Queirós – "que no mundo das letras mais simpatias concilia e mais aplausos acolhe" – é suficiente para garantir uma longa sobrevida para a publicação. Se, por um lado, chega a considerar que "por ter a dirigi-la, a iluminá-la, a fecundá-la", o nome do prestigiado escritor, a *Revista de Portugal* "poderá viver, e quem sabe mesmo se, pelos elementos que ele agrupará, pela tenacidade que puser em ação, por um movimento de regresso às coisas pátrias, e por causas eventuais que não se podem prever, ele a não fará entrar na categoria das nossas necessidades espirituais?!"; por outro lado, questiona: "Mas a que trabalhos de Hércules não terá que se entregar o sr. Eça de Queirós para o alcance desse alto *desiteratum*!", antecipando os percalços de Eça para tentar *remoçar esse carunchoso Portugal*.

O passo seguinte é sugerir estratégias para que a Revista obtenha sucesso, o que já antecipa, num certo sentido, as críticas que fará adiante, pois indica,

14. *Esquerda Dinástica*, Lisboa, 12 de julho de 1889, pp. 2-3. A seguir a essa apresentação o autor do trabalho comenta cada um dos artigos que saiu nesse primeiro número da revista.

15. *O Repórter*, Lisboa, 31 de julho de 1889, p. 1.

com suas sugestões, que a publicação eciana não está cumprindo todos esses requisitos:

> Para isso, pois, torna-se indispensável que entrem na *Revista de Portugal* todos os escritores de prestígio e que mais ação exercem sobre o público. Depois recomenda-se uma grande variedade e mais: alguma coisa que desperte a atenção das mulheres que estão hoje devorando leitura e que não pouco lá fora tem concorrido para a glória e proveito dos modernos escritores.

A seguir passa a criticar o número de estréia:

> Por estas razões é que o artigo de entrada devia ser escrito por o sr. Eça de Queirós. Ele devia traçar o pórtico do edifício que se propõe levantar. Um golpe de vista seu sobre a literatura (...) começaria logo por alvoroçar as curiosidades de todos os que lêem.

Depois de traçar elogios grandiloqüentes à prosa de Eça de Queirós, considera que se esta estivesse presente no primeiro número comporia "um pórtico de entrada magnífico e surpreendente". No entanto, quem escreve um artigo sobre literatura na edição de estréia é Moniz Barreto, também colaborador no jornal *O Repórter*. Apesar de afirmar que "Inferir-se do que acabamos de dizer que não aplaudimos o artigo *A literatura portuguesa* do sr. Moniz Barreto, não é corolário que deva classificar-se de lógico", e que "Somente [quer] assinalar esta circunstância sob o ponto de vista do êxito da publicação", e é por isso que insiste no nome de Eça, vai a seguir criticar em vários pontos o ensaio de Moniz Barreto, como também, com maior ou menor sutileza, o restante do número, especialmente o poema de Guerra Junqueiro, "Ideal moderno", o conto "O caixão", de Fialho de Almeida, além de "Touradas em Portugal", do Conde de Sabugosa, deixando claro que em vários aspectos a *Revista de Portugal* frustrou as expectativas iniciais que se tinha sobre ela[16].

De fato, tudo indica que o ensaio de Moniz Barreto causou polêmica na época. No artigo já citado da *Esquerda Dinástica* há também uma crítica a ele, que destoa do tom elogioso utilizado para a apresentação de todos os outros colaboradores do número.

Essa pequena amostra demonstra que o primeiro número da *Revista de Portugal* não teve uma recepção isenta de críticas. Isso se acentua quando sai o segundo. No dia 19 de agosto, época próxima à que veio a lume o número dois, no *Diário Popular*, na seção "Bibliografia", e que ocupa uma coluna inteira na

16. O único texto elogiado por Carrelhas é "Os filhos de D. João I", de Oliveira Martins.

segunda página do jornal, vemos que a acolhida da Revista ficou bastante aquém das expectativas, já que o autor do artigo considera que

> É uma injustiça, e uma prova de mau gosto, que o jornalismo diário não deve fazer, deixar passar com a simples notícia de *cliché*, entestada pelo *recebemos* e *agradecemos* do dia seguinte ao da publicação, o aparecimento de cada um desses volumes, cuja coleção está destinada a representar no futuro o documento fiel do estado mental da literatura portuguesa na época que vai passando.
>
> Quando foi lançada a idéia da *Revista de Portugal* surgiram logo os prognósticos desanimadores que são parte obrigada de todas as tentativas que encerram idéias arrojadas e úteis. Diziam os práticos – os tais que se governassem o mundo já há muito que ele teria dado em droga! – que a idéia já fora tentada umas poucas de vezes sem resultado, que o preço era caro para os hábitos portugueses educados no tostãozinho da publicação barata, que as partes que o programa prometia servir aos leitores eram na maior parte demais delicadas para o paladar do vulgo (...). Não se lembravam porém os homens que o gosto literário galopou um par de léguas nos últimos anos (...) e que o público já está farto de gastar os tostõezinhos em idiotices e se resolve enfim a gastar coroas em coisas que valham. E a prova vê-se nos fatos. Lisboa está quase deserta e no grupo dos desertores conta-se precisamente a maioria dos que podem despender quantia tais graúdas no mercado das letras: pois o 2º número da Revista de Portugal, apesar da frieza com que foi recebido o 1º número pela imprensa, tem tido uma venda larga pelos livreiros.[17]

A citação é longa, mas importante para o quadro que pretendemos montar. Como vemos, são citados aqui alguns dos fatos que podem ter contribuído para o insucesso da Revista, alguns deles percebidos pelo próprio Eça, pelo que se depreende de sua correspondência e do balanço que faz das crises que enfrentou para tentar viabilizar esse projeto, entre eles a "frieza" com que a imprensa recebeu a publicação, o preço de quinhentos réis, considerado alto na época, e o gosto (ou mau gosto, como considera o escritor português) do público coetâneo. O autor do ensaio crítico pondera, porém, que há um motivo que justifica o sucesso do segundo número, já que "o presente volume sobreleva ao outro incontestavelmente". Retoma então algumas críticas já feitas ao número de estréia, entre elas ao estudo de Moniz Barreto:

> Foi uma inconveniência indesculpável abrir a obra com o estudo do sr. Moniz Barreto, que tem talento, é verdade, mas não tem a autoridade e a ciência precisas para arrostar com a responsabilidade enorme de talhar o pórtico da *Revista*, o qual pela natureza do assunto deveria representar a síntese das opiniões modernamente apuradas pelos cérebros pensantes do país, que todos se contam no número dos colaboradores. Este trabalho pertencia de direito a Eça de Queirós; a ele melhor que a ninguém. Perdoemos porém estas e outras faltas com a lembrança de que num primeiro ensaio se não pode tocar logo a meta da perfeição.

17. *Diário Popular*, Lisboa, 19 de agosto de 1889, p. 2.

Se essas críticas reforçam a idéia de que o primeiro número da *Revista de Portugal* frustrou as expectativas, como já dissemos, por outro lado, numa direção totalmente oposta, o jornal *Novidades*, de 17 de agosto, num anúncio que sai na primeira página, afirma que "decisivamente a *Revista* vai de vento em popa". Mais ainda, que

> Eça de Queirós, o diretor inigualável desta magnífica publicação, deve realmente estar satisfeito com o grande êxito obtido. Todos sabem como Lisboa está despovoada. Pois ainda assim, três dias depois da chegada do 2º número à capital, os livreiros tinham quase todos vendido a maior parte da remessa que lhes enviaram os editores.[18]

Tudo indica que o autor dessa divulgação é Manuel da Silva Gaio, secretário da Revista e jornalista do *Novidades*. Tanto que em setembro, anuncia a Revista nos dias 16 e 20, sendo que neste último já antecipa o conteúdo que sairá no 4º número, correspondente ao mês de outubro.

É no fascículo de setembro que Eça inicia a sua colaboração publicando as "Cartas de Fradique Mendes". Para o *Novidades*, do dia 20 desse mês, isso melhorou a "aceitação e procura por parte do público português" em relação à Revista. Também anuncia que para o número seguinte, Eça começará a publicar a tradução das *Minas do rei Salomão*, tentando, provavelmente, angariar a atenção de um público acostumado à leitura de folhetins e romances.

A estratégia utilizada no jornal *Esquerda Dinástica* para divulgar o número equivalente ao mês de setembro, que, pelo preciosismo dos termos utilizados, parecem de encomenda, inicia com três parágrafos de elogios gerais

> Aqui está uma revista de iniciação brilhante e de futuro auspicioso. Tem três números apenas e o seu êxito corresponde a uma glorificação. No *sumário*, como legenda de um pedestal, os mais belos nomes de uma geração e de uma literatura, nas suas páginas como tesouros de ouro puríssimo, as pérolas de mais alto quilate, geradas no cérebro predestinado, essa madrepérola sublime, pelo talento, essa onda de luz[19].

Depois de fazer uma sinopse (também no mesmo tom) dos artigos saídos nesse número, dedica uma coluna inteira a elogiar o estudo de Cristóvão Ayres sobre "A cavalaria portuguesa na Idade Média", o que dá a impressão de que este é um artigo de encomenda para seu beneplácito. Após ter feito o que considera a "súmula" do terceiro número, afirma que "Seria agora pedantíssima ousadia pôr aqui quaisquer palavras que tivessem a suspeição sequer de um

18. *Novidades*, Lisboa, 17 de agosto de 1889, p. 1.

19. *Esquerda Dinástica*, Lisboa, 25 de setembro de 1889, p. 2.

reclame" [!], e pede licença para transcrever um trecho das cartas de Fradique Mendes[20].

Já *O Imparcial*, de 23 de setembro, anuncia que está posto à venda o terceiro número "desta magnífica publicação, dirigida pelo talentosíssimo escritor Eça de Queirós, o que é recomendação segura do seu valor literário". Considera, por isso, "ocioso" ficar elogiando os artigos presentes no número, já que, pela divulgação do sumário, os nomes dos autores se impõem pela qualidade e respeito que já gozam junto ao público[21].

O *Gazeta de Portugal* adota um modelo de divulgação que é o que vai predominar nos meses seguintes e na maioria dos outros periódicos investigados quando anunciam a Revista. Informa que recebeu "o número desta importante publicação, relativo ao mês de setembro", quanto custa, onde encontrá-la, e que, neste número, "colaboraram alguns de nossos mais laureados homens de letras, como pode ver-se pelo sumário"[22]. No fundo, a maioria dos jornais reduz os seus comentários ao "recebemos e agradecemos", a dizer que é uma *notabilíssima revista literária*, dirigida pelo *ilustríssimo* escritor Eça de Queirós, e termos semelhantes.

Podemos assim notar que, após uma recepção significativa, em especial dos dois primeiros números, a publicação eciana passará a ser tratada como todas as demais recebidas pelos jornais: breves comentários, elogiosos e convencionais, que, certamente, não levariam o público que ainda não a conhecia a se interessar em ler a Revista. De alguma forma a recepção desse periódico já prenuncia o seu fracasso editorial, por mais que ainda sejam publicados alguns artigos de maior fôlego sobre textos específicos da *Revista de Portugal*, que não temos aqui o tempo e o espaço necessários para tratar[23].

Em linhas gerais o que podemos notar é a que a revista coordenada por Eça sempre foi marcada por uma *diferença*: vista como um periódico de formato inédito ou pouco explorado no país, que congregava a nata dos intelectuais portugueses, parece que sempre foi imaginada como uma publicação que, como o próprio Eça o havia notado, não estava dentro daquilo que o público português estava habituado a ler. Sem dúvida, apenas um efetivo confronto da *Revista de Portugal* com outros periódicos do período, em especial *Os Gatos*,

20. "Cartas de Fradique Mendes – Fradique Mendes – (Memórias e notas I)" em *Esquerda Dinástica*, Lisboa, 25 de setembro de 1889, p. 3.

21. *O Imparcial*, Lisboa, 23 de setembro de 1889, p. 2.

22. *Gazeta de Portugal*, Lisboa, 21 de setembro de 1889, p. 3.

23. Refiro-me aqui, entre outros, a trechos do artigo de Eduardo Prado, "Destinos políticos do Brasil", que saiu no número referente ao mês de outubro de 1889, e que, após a proclamação da República, foi republicado, por exemplo, pelo *Novidades*, de 24 de novembro. Ou, ainda, o artigo de Eça sobre a crise política brasileira, publicado sob o pseudônimo de João Gomes, na seção "Notas do mês", em dezembro, e que é reproduzido n' *O Repórter*, do dia 25 desse mês.

Ocidente e *Revista Ilustrada* – apenas para citarmos três dos títulos freqüentemente presentes nos jornais que pesquisamos, poderia permitir verificar as efetivas diferenças que existiam entre a publicação que aqui nos interessa e as suas concorrentes. Mas isso, certamente, já é um trabalho a ser realizado em um momento futuro.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Miranda de: "Eça de Queirós e a *Revista de Portugal*", *Ocidente*, v. XLIV-XLV, n.177-183, Lisboa, jan.-julh. de 1953, pp. 1-91.

CASTILHO, Guilherme: *Correspondência de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

COELHO, Jacinto do Prado: *Dicionário de Literatura*, Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

GONÇALVES, Henriqueta Maria: "Nacionalismo e intencionalidade programática da *Revista de Portugal*", Em *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 209-214.

MATOS, A. Campos (org.): *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 1993.

MATOS, A. Campos (org.): *Eça de Queirós-Emília de Castro. Correspondência Epistolar*, Porto, Lello e Irmão, 1995.

MATOS, A. Campos (org.): *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, 2000.

MÔNICA, Maria Filomena: Eça de Queirós, Lisboa, Quetzal Editores, 2001.

QUEIRÓS, Eça (dir.): *Revista de Portugal*, 4 v. Porto, Editores Lugan & Genelioux, 1889-1892.

QUEIRÓS, Eça: *Eça entre os seus*, Porto, Lello & Irmão, 1949.

QUEIRÓS, Eça: *Os Maias*, 2 v., Porto, Lello & Irmão, 1945.

QUEIRÓS, Eça: *Textos de imprensa VI (da Revista de Portugal)*, Edição de SANTANA, Maria Helena, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

QUEIRÓS, Eça: *Últimas páginas*, Porto, Lello & Irmão, 1946.

QUENTAL, Antero: *Prosas Sócio-Políticas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

SANTANA, Maria Helena: "Um projecto patriótico: a Revista de Portugal", *Queirosiana*, n. 7-8, Coimbra, dez. de 1994/julho de 1995, pp. 147-159.

A HISTÓRIA LITERÁRIA E A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Carlos Cunha
Universidade do Minho

Resumo: A construção da história literária em Portugal tem uma matriz ideológica romântico-liberal a que se somou a orientação positivista heterodoxa de Teófilo Braga. Mas, em todos os momentos deste processo, o que obcecou os fundadores da história da literatura portuguesa foi a questão da nacionalidade, das suas origens e do seu destino histórico. Em suma, o que sempre esteve em questão foi a identidade nacional, através da história da literatura, que funcionou assim como uma espécie de história profunda da nação.

Palavras-chave: história, nação, tradição, literatura, identidade

A articulação questão da identidade nacional com a história literária deveu-se à «territorialização» da literatura resultante da valorização romântica do «espírito dos povos», mas radica em última instância da simultânea emergência da História, (Foucault, 1991). As tradições literárias e a história literária de cada povo/nação promoveram, neste contexto, um certo sentido de identificação/continuidade com o passado e de solidariedade colectiva (cf. Perkins, 1992: 181).

> A história literária (e as histórias pátrias) baseia-se na concepção de que a nação é um sujeito colectivo, um organismo, quer na fundamentação idealista dos românticos (que se inspira em Vico e em Herder), quer na determinação biológica do positivismo (Comte e Taine). No primeiro caso, a nação é caracterizada pelo seu 'espírito nacional', pelo seu 'génio', que se reflecte nas suas obras concretas (literatura, arte, sociedade, política, etc.). Para Alexandre Herculano, por exemplo, a história devia 'estudar a vida do grande indivíduo moral, chamado povo ou nação'. (1881[1842]:109). No segundo caso, a nação é considerada um organismo sujeito às leis da biologia, aplicando-se-lhe os métodos das ciências da natureza. Para Teófilo Braga, por exemplo, 'O estudo da raça, reconhecido como revelador das condições da vida nacional, é o preliminar para a compreensão da Literatura.' (1984 [1909]: 67).

A literatura aparece assim fortemente articulada com a história política. Nas palavras de Clément Moisan, esta associação «donne naissance à une histoire littéraire au service des 'consciences nationales'» (Moisan, 1990: 66)[1]. Assim, em termos genéricos, pode afirmar-se que a literatura nacional é um

1. Cf. Gorceix, 1977: 3-4.

produto do nacionalismo cultural do século XIX[2]. No conceito de literatura nacional enfeixam-se elementos pertencentes a áreas discursivas diferentes e resultantes de uma conjuntura histórica inovadora, pois o nascimento e a afirmação do pensamento histórico articulam-se fortemente com a emergência do Estado-nação moderno, a difusão dos ideais da Revolução Francesa e a concepção romântica da literatura, que associa a pátria à língua e à cultura nacionais[3].

Com efeito, no conceito oitocentista de nação interseccionam-se elementos político-ideológicos com elementos de natureza cultural, particularmente, como anota Anthony Smith, com «a *identidade nacional*, um conceito multidimensional, e alargado de forma a incluir sentimentos, simbolismo e uma linguagem específica» (1997: 9-10). A identidade nacional visa conferir uma personalidade colectiva e uma cultura distinta aos membros da nação. De facto, a «invenção da tradição» (Hobsbawm) e de um «imaginário nacional» (Anderson) torna-se imperativa num momento histórico em que o estado, a nação e a sociedade convergem, em torno da figura do cidadão-eleitor, devido à necessidade de reestruturar e manter a ordem social, para legitimar politicamente o sistema (Hobsbawm, 1983: 265). Este processo materializou-se através da massificação do sistema escolar, da criação cerimónias públicas (festas e comemorações) e da produção maciça de monumentos públicos, consagrados aos patriotas e aos heróis da nação. O estado e também certos grupos produziram as tradições, concientes da importância do irracional nas vivências colectivas (rituais, cerimoniais, mitos e um passado mitológico). Os positivistas dão expressão significativa a essa dimensão. Não surpreende pois que, no âmbito da sua Teoria dos Polissistemas, Itamar Even-Zohar conclua que «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa» consistiu precisamente na criação uma coesão sociocultural, mediante a vinculação de uma língua e literatura específicas, com o seu cânone próprio, à identidade cultural de uma nação, e que induz a um certo sentimento de solidariedade e disponibilidade colectivas (1994: 357-77)[4].

Esta concepção histórica e nacional da literatura resulta da ideia schlegeriana, bebida em Vico e Herder, de que a diferenciação nacional acarreta necessariamente a diferenciação estética, pois F. Shlegel considera a literatura como manifestação do espírito dos povos. Nesta linha, Almeida Garrett legitima a literatura nacional como tradição autónoma que, a par das artes, constitui «o

2. Paul Gilbert afirma-o inequivocamente: «National literatures are unintelligible apart from political nations.» (1996: 198).

3. Cf. Aguiar e Silva, 1988: 7.

4. Even-Zohar considera mesmo que «En el caso alemán, italiano, búlgaro, servo-croata, checo y quizá incluso el griego moderno, la 'literatura' ha resultado punto menos que indispensable para la creación de las 'naciones' aludidas por esos nombres.» (*id.*: 369).

espírito, a alma, o *in ipso vivimus et sumus* de uma nação» (1963: 1739). O *Volksgeist* apresenta-se como uma força vital própria, um *a priori* que exerce uma autolegitimação. Por outro lado, a literatura nacional aparece caracterizada como um conjunto de documentos que reflectem esse «espírito popular»: «Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular» (*id.*: 1745). Por seu lado, Teófilo Braga, traduz para a sua teoria da história da literatura portuguesa os conceitos schlegerianos e garrettianos, articulando a sua apologia do romantismo com os seus ideais políticos:

> todos os povos que tiverem caracteres de raça profundos e accentuados, que tiverem uma evolução historica importante, que ao facto da nacionalidade ligarem um ideal de liberdade na esphera civil, politica e philosophica, esses povos devem ter uma litteratura original e fecunda, vigorosa, servindo ao mesmo tempo para mostrar o seu nivel moral, e para annunciar a aspiração que ás vezes leva seculos a ser effectuada. (1872: 7-8).

O termo literatura designava então, nas palavras de Friedrich Schlegel, toda a vida intelectual de uma nação, isto é, todas as artes e as ciências da palavra, escrita ou oral, de um povo (1829 [1815], I: 14). Porque crê, numa lógica «fonologocêntrica», que «L' esprit et le langage sont tellement indivisibles, la pensée et la parole sont essentielment un» (*id.*: 11), não lhe é difícil concluir que a literatura constitui o retrato de uma nação, que considera espiritual e civilizada quando apresenta uma poesia e tradição nacionais, a par de uma história rica de factos (*id.*: 18)[5]. A partir daqui, a literatura e a identidade nacional tornam-se indissociáveis e tal imbricação da literatura é mais forte devido a este conceito extensionalmente amplo de literatura, que perdura ainda nos inícios do século XX. Teófilo Braga refere que «As manifestações mais completas da linguagem, na sua forma escrita, constituem a *Literatura*, tornando-se assim um orgão de desenvolvimento social, um estímulo e apoio da independência nacional» (1984 [1909]: 89). Deste modo, literatura englobava, por exemplo, a historiografia e a filosofia, sendo equivalente do que hoje designamos como cultura nacional e que Teófilo Braga, à maneira romântica, designava como expressão do espírito nacional, manifestando as suas características específicas: «A Literatura é uma síntese [afectiva] completa, o quadro do estado moral de uma nacionalidade representando os aspectos da sua evolução secular e histórica» (*id.*: 63). Por consequência, para ele, «a verdadeira historia da litteratura portugueza consiste em descobrir pelas realisações que ella nos apresenta, a vitalidade da raça, a consciencia da nacionalidade» (1872: 8).

5. Claudio Guillén refere um conjunto de autores que contribuíram para divulgar a ideia da existência de um carácter nacional de cada povo, entre os quais Voltaire (1985: 41). No entanto, o mesmo autor observa que só desde os inícios do século XIX, com o Romantismo, o conceito de identidade nacional passou a significar um princípio de identidade colectiva e psíquica, a alma ou génio de uma nacionalidade (1994: 123).

A consciência de que a literatura constitui o património espiritual de um povo tem implicações importantes a nível da história literária, que se estrutura e constrói com base numa lógica circular: o «espírito nacional» deduzia-se a partir dos textos, que o reflectiam, e os textos seleccionados são os que ilustrariam esse mesmo carácter nacional e os momentos mais importantes da sua história, que legitimavam a sua importância enquanto textos da história literária nacional. Teófilo Braga, por exemplo, concebe a literatura portuguesa como uma espécie de substituto dos Descobrimentos na manifestação do génio dos portugueses (cf. 1984 [1909]: 59-60).

Assim, a literatura pode-se considerar nacional apenas com base numa teoria prévia sobre as características dessa nacionalidade e da sua cultura, assentes numa tradição literária específica ou numa visão política da história pátria, sendo pois uma construção cultural -que selecciona, organiza e interpreta- e não um produto do «espírito nacional»[6]. O ético sobrepõe-se ao estético, o carácter nacional de uma obra supre a carência da sua dimensão literária, mas não o contrário[7]. O critério nacional é mesmo prioritário e implica a escolha das obras que representem o «espírito nacional», e que ao mesmo tempo sobre ele exercem um efeito positivo, numa acção de reciprocidade (cf. Braga, 1872: 9).

Daí os naturais conflitos resultantes da disputa deste «poder simbólico» que é o «espírito nacional», que se traduzem em interpretações diversas do fenómeno literário em termos diacrónicos, pela sua maior ou menor fidelidade a esse espírito, que preside à eleição da «Idade de Ouro» e do «poeta da nação/raça» de cada literatura. As «origens», o momento em que a essência da nação se revelara (a Idade Média ou o Renascimento), tornam-se o «fiel da balança» para aferir a vitalidade ou a decadência da nação e convertem-se no paradigma a seguir para qualquer tentativa de regeneração. Em termos pragmáticos, o passado é colocado ao serviço do presente: «the function of literary history is to produce useful fictions about the past. More exactly, it projects the present into the past and should do so; it makes the past reflect our concerns and support our intentions» (Perkins, 1992: 182). Um dos momentos históricos mais importantes desta reformulação do passado em nome da afirmação do

6. Paul Gilbert contesta as concepções voluntarista e realista da identidade nacional, em nome duma perspectiva construcionista: «National character is a good deal more plausibly a *product* of national culture than vice versa» (1996: 209); «the properties relevant to literary nationality turn out to be *extrinsic* ones, and, in particular, the place of the work in a *tradition* , whose character is, of course, to be indicated by examples» (*id.*: 210).

7. É por esta mesma razão que Vassilis Lambropoulos, dedicando-se à literatura grega moderna, visa denunciar a «falácia nacionalista» inerente à crítica literária grega desde meados do séc. XVIII, etnocêntrica, que preserva as fantasias nacionalistas, ao serviço do moderno estado grego, o que se torna visível na interpretação das grandes obras artísticas e presente nos conceitos modernos de tradição, cultura, arte e literatura (1988: 14).

presente deu-se com o Romantismo, no seu desejo de superar a hegemonia da literatura clássica e de legitimar o seu sistema de valores.

É com base na imbricação da literatura na história da nação que se ancorará em grande parte a posterior visão histórica da literatura portuguesa, quer sob a alçada positivista, quer sob moldes idealistas, desde Teófilo Braga ao Neogarretismo, desde o Saudosismo ao Integralismo Lusitano. No entanto, só na fase da descoberta e do estudo dos Cancioneiros, desde o último quartel do século XIX, é que a concepção etnológica da literatura portuguesa foi revista, na medida em que se constatou que a literatura culta e europeia tinha modelado a tradição nacional (cf. Braga, 1984 [1909]: 62).

Porque a história literária era no fundo a biografia espiritual dum sujeito orgânico (a nação e o seu *volksgeist*) na luta histórica pelo seu reconhecimento e independência (romantismo vs. classicismo), a cultura nacionaliza-se e politiza-se. A literatura, parte constitutiva da cultura nacional, coloca-se tamém ao serviço da pátria. A escrita literária e o seu estudo tornam-se mesmo um acto patriótico. F. Schlegel, que pretende julgar as literaturas nacionais segundo o seu mérito e dignidade, considera que elas devem dar conta das acções grandiosas do seu povo (1829 [1815], I: 15) e ao mesmo tempo são a medida e a prova da capacidade intelectual da civilização a que pertencem (*id.*: 17-9). No final da sua introdução ao *Romanceiro*, Garrett justifica os sacrifícios que padeceu na longa elaboração desse trabalho com consciência de ter prestado um serviço ao país (1966: 694). Freire de Carvalho, no intitulado *Primeiro Ensaio sobre Historia Litteraria de Portugal, desde a sua mais remota origem até ao presente tempo*, (1845; escrito em 1814), declara que este trabalho foi «emprehendido para honra da Nação Portuguesa» (*id.*: 6) para obviar ao esquecimento e desleixo «em que via jazer com grande dissabôr seu esta parte tão importante e tão rica da nossa Historia» (1845: 8-9).

Os estudos literários modernos, dominados pelo discurso da história literária, deram entrada nas Universidades e no ensino secundário sob o signo deste conceito romântico de literatura nacional, articulando-se na sua génese e evolução com o conceito de identidade nacional, nos seus compromissos ideológicos com os estados-nação modernos. A história literária contribui assim para a modelização da «consciência da identidade nacional» nos planos ideológico, ético, cívico e moral, como se depreende da expressão paradigmática de Gustave Lanson: «Nous ne travaillons pas seulement pour la vérité ni pour l' humanité: nous travaillons pour la patrie» (1965: 56).

Uma análise dos *curricula,* programas, instruções e manuais do ensino secundário em Portugal desde 1895 até 1974 revela-nos um crescente acentuar do nacionalismo e patriotismo na formação escolar, pois apostava-se na educação como factor de regeneração nacional, ideia que remonta em particular à Geração de 70 e ao ideário liberal-republicano. Nas sucessivas reformas de ensino que se

produziram em Portugal, com as suas motivações político-ideológicas, a literatura nacional, com o seu cânone literário dos grandes autores, foi um forte instrumento de socialização e formação dos jovens cidadãos segundo a imagem oficial da nação[8]. Com efeito, já nos programas do curso complementar de 1895 (6º e 7º anos) se afirma que para além de conhecer os principais factos da história da nossa literatura, o aluno também «firmará o seu sentimento moral e nacional por meio das leituras e dos commentarios respectivos.» Mais ainda, considerava-se que «O estudo secundario da lingua e da literatura patria ministra os primeiros dados para a apreciação scientifica do caracter nacional, com seus defeitos e qualidades, apreciação que depois o alumno formulará com segurança e lhe será proveitosa na vida practica» (*Decreto* de 14/9/1895; *Diário do Governo* nº 208, de 16/11). Se na prática os liceus já se destinavam a uma elite, os textos legais das reformas de 1918, 1929 e 1947 explicitavam que o ensino liceal se destinava à formação de um escol que havia de ingressar no ensino superior e ocupar lugares de chefia. Assim, o sistema educativo apostava, de modo global, em ser o motor da regeneração e do progresso da nação, mediante a educação dos seu futuros líderes, modelados à imagem do culto dos «grandes homens» e do Império.

Esta orientação humanístico-moral e nacionalista-patriótica (épico-colonial) teve profundas implicações na elaboração dos manuais e na interpretação dos textos e autores canónicos. De modo global, podemos distinguir a sua incidência na selecção de autores (cânone), de textos (selectividade antológica) e obras (selectividade canónica), que se traduz, a par dos mecanismos de omissão, de cortes textuais e centralização da escolha dos manuais (sobretudo do manual único) num revisionismo da memória histórica nacional, transformando o legado «pessimista» da Geração de 70 numa lição heróica, como se pode ler ainda no programa de História e Geografia de Portugal do Ciclo Preparatório, criado em 1968:

> Assim, mostrar-se-á que várias condições ou circunstâncias atribuíram a Portugal relevante missão histórica, que esta o conduziu à expansão da civilização europeia e cristã por mares e continentes; e que essa missão continua a ser realizada hoje, entre população numerosa e diversa, nos vários territórios portugueses da Europa, África e Ásia. (*Portaria* 23 601, de 9/9).

Este poder histórico e simbólico da nação, como elemento de legitimação, permite assim mobilização de vontades como «história monumental», na expressão de Nietzsche, em continuidade com o tópico da *historia magistra vitae*, agora ao serviço dos projectos da nação. Dava-se assim continuidade ao pro-

8. Os estados-nação tentam centralizar a cultura nacional e mantê-la sob o seu controlo, pelas instituições culturais e educativas, para a unificar e para a pôr ao servido dos seus interesses e necessidades (cf. Gellner, 1993: 203, 207 e Smith, 1997: 31).

jecto romântico-liberal. Como observa Eduardo Lourenço, o escritor liberal, enquanto cidadão chamado a participar na vida política, torna-se responsável e figura da Pátria-Nação, cabendo-lhe assumi-la e eventualmente modificá-la, e «cada um se sentirá profeta ou mesmo messias de destinos pátrios, vividos e concebidos como revelação, manifestação e culto das respectivas *almas nacionais*», surgindo uma linhagem de «ulisses intelectuais em busca de uma pátria» (1978: 88)[9].

A articulação do escritor com o Estado nacional moderno, em vias de constituição ou consolidação, revela-se importante, através da ideia de representação, que permitia a ligação da história nacional à história literária e ao escritor. Assim, o escritor representa o nacional e o que os escritores *representavam* era mais importante que o objecto literário ou o saber-se o que significava literatura nessa época (cf. Costa-Lima, 1993: 24-5). Teófilo valoriza assim «a relação psicológica das emoções populares com as manifestações concebidas pelos génios artísticos» (1984[1909]: 63) e concebe a literatura como expressão da sociedade, o génio artístico como representante e tradutor da consciência colectiva e a história literária como reflexo da historiografia geral, da marcha da civilização. A Literatura processa a *síntese afectiva* dos povos pela mediação do escritor individual, a sede onde se opera a expressão sintética da emoção comum, da tradição nacional, «reflectindo a marcha da corrente histórica. Os maiores génios são os que mais profundamente representam uma civilização» (*id.*: 126). A teoria romântica do herói e dos grandes homens consagra a aura do escritor, o que os positivistas confirmarão com as comemorações cívicas. Tanto na via romântica como na positivista/determinista, predomina uma concepção organicista da nação, em que o indivíduo se dissolve numa força colectiva superior: nação, estado, religião, raça e tradição. O escritor era o porta-voz heróico dessa alma colectiva[10], o porta-estandarte do «génio da raça».

Garrett e Herculano colocaram em primeiro plano os valores da cultura nacional: a mitologia nacional, o amor da pátria, a renascença da poesia nacional e popular, o estudo das primitivas fontes poéticas onde pensam encontrar a fisionomia do povo e das suas tradições. Em «Imitação, Belo, Unidade» (1835), Herculano sintetiza este ideal (1898 [1835]: 69). Garrett impulsionou e catali-

9. Em última instância, as imagens positivas ou negativas de Portugal são «o resultado do reflexo político-ideológico quase sempre de conteúdo urbano e subdeterminado por motivações *patrióticas* confessadas ou implícitas» (Lourenço, 1978: 77), com imagens feitas e impostas por uma classe tecnocrática-burocrática (*id.*: 79).

10. Taine reforça esta correlação, ao considerar que o meio, a raça e o momento histórico determinam o escritor e a sua obra. Antero de Quental, em 1872, na *Filosofia Literária Portuguesa,* começa por analisar a mudança dos últimos cem anos no que respeita à concepção da obra de arte, que de criação individual e sentimental do génio passou a ser considerada na «relação estreita que há entre a inspiração do indivíduo e o pensamento da época, a raça, o meio social e o momento histórico».

zou os escritores para a questão da identidade nacional, o que se reflectirá de um modo geral em toda a pesquisa sobre o ser português que se lhe seguiu (Lourenço, 1978: 89), sendo «a motivação mais radical e funda (pelo que significa como *ruptura*) de toda ou quase *toda a grande literatura portuguesa do século XIX*» (*id.*: 86), pois «*Portugal*, enquanto realidade histórico-moral, constituirá o núcleo da pulsão literária determinante» (*id.*: 87). O que é um ponto de partida importante para compreender a literatura portuguesa e a sua indagação quase obsessiva em torno da questão da identidade nacional.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1988): *Teoria da Literatura*, 8ª ed. Coimbra, Almedina.

ANDERSON, Benedict (1996): *Imagined Communities*: *Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York, Verso [7ª reimpressão da 2ª ed. revista, de 1991].

BRAGA, Teófilo (1870): *Historia da Litteratura Portugueza. Introducção*, Porto, Imprensa Portugueza.

BRAGA, Teófilo (1872): *Teoria da historia da litteratura portugueza*, Porto, Imprensa Portugueza.

BRAGA, Teófilo (1984): *História da Literatura Portuguesa - Idade Média*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda [1909].

CARVALHO, Francisco Freire de (1845): *Primeiro Ensaio sobre Historia Litteraria de Portugal, desde a sua mais remota origem até ao presente tempo*, Lisboa, Typographia Rollandiana.

COSTA-LIMA, Luiz (1993): «Auerbach e a história literária», *Colóquio/Letras*, 129-30, pp. 19-37.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1994): «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa», em VILLANUEVA, Darío (ed.) (1994): *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 357-77.

FOUCAULT, Michel (1991): *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas,* Lisboa, Ed. 70 [1966].

GARRETT, Almeida (1963): *Obras de Almeida Garrett*, vl. I, Porto, Lello & Irmão.

GARRETT, Almeida (1966): *Obras de Almeida Garrett*, vl. II, Porto, Lello & Irmão.

GELLNER, Ernest (1993): *Nações e Nacionalismos*, Lisboa, Gradiva [1983].

GILBERT, Paul (1996): «The idea of a national literature», em HORTON, John e BAUMEISTER, Andrea T. (1996): *Literature and the Political Imagination*. London/New York, Routledge, pp. 198-217.

GORCEIX, Paul (1977): *Les Grands Étapes de l' Histoire Littéraire Allemande*, Paris, P. U. F.

GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.

GUILLÉN, Claudio (1994): «Imágenes Nacionales y Literatura», *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 117-145.

HERCULANO, Alexandre (1881): *Opúsculos*, t. V, Controversias e Estudos Históricos, t. ii. Lisboa, Viúva Bertrand e Cª.

HERCULANO, Alexandre (1898): *Opúsculos*, Tomo IX, *Literatura* - Tomo I, 3ª ed., Lisboa/Rio de Janeiro, Bertrand/Francisco Alves.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (ed.s) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge U. P.

LAMBROPOULOS, Vassilis (1988): *Literature as National Institution Studies in the Politics of Modern Greek Criticism,* Princeton, Princeton U. P.

LANSON, Gustave (1965): *Essais de Méthode, de Critique et d' Histoire Littéraire*, ed. e pref. de Henri Peyre, Paris, Librairie Hachette.

LOURENÇO, Eduardo (1978): *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português,* Lisboa, D. Quixote.

MOISAN, Clément (1990): *L' histoire littéraire*, Paris, P.U.F.

PERKINS, David (1992): *Is Literary History Possible?*, Baltimore/London, The Johns Hopkins U. P.

QUENTAL, Antero de (1872): *Considerações sobre a Philosophia da Historia Litteraria Portugueza (a proposito d' alguns livros recentes)*, Porto/Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron e Eugenio Chardron.

SCHLEGEL Friedrich (1829): *Histoire de la Littérature Ancienne et Moderne,* 2 vl.s., trad. de William Duckett, Paris, Th. Ballimore; Genève, Cherbuliez [1815].

SMITH, Anthony D. (1997): *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva [1991].

PORTUGAL E AS (EX-)COLÓNIAS AFRICANAS

Francesca Blockeel
Lessius Hogeschool – Associatie Universiteit Leuven (Bélgica)

Resumo: Como se apresentam na literatura juvenil as relações de Portugal com as suas colónias? Partindo da posição que os portugueses tomaram face ao seu império, tal como tem vindo a ser retratada por escritores e ensaístas, a comunicação pretende dar um apanhado da presença das colónias na escrita para jovens durante o regime anterior, para poder contrapôr a produção pós-25 de Abril, e destacar a diferença no tratamento desse tema.

Palavras-chave: colónias africanas, nacionalismo, literatura juvenil, guerra.

Esta contribuição pretende abordar um aspecto que pesquisámos no âmbito da nossa tese de doutoramento sobre o tema da identidade e alteridade na literatura juvenil portuguesa.

Partimos de duas premissas para a nossa reflexão sobre a identidade nacional e cultural. A primeira é que as imagens, os temas e os valores atinentes às questões do nacionalismo e da identidade são, consabidamente, produzidos ou regenerados em grande parte pelo discurso literário, porque estimula os leitores para uma reflexão ontológica. A segunda é a importância do discurso literário destinado aos miúdos. De facto, a infância e a juventude são períodos impressionáveis, em que crianças e jovens descobrem e assimilam um manancial de informações que lhes permitem aclimatar-se à sua própria cultura. Assim, as mensagens que recebem através da sua literatura, como reflexo do ambiente social, podem ter um efeito formativo importante.

Por isso, estudámos a literatura juvenil como fonte para a identificação das crenças e das concepções mentais dominantes. Um dos aspectos que investigámos foi como se apresentam na literatura juvenil as relações de Portugal com as suas ex-colónias africanas. Embora estudássemos essencialmente o período de vinte anos posterior a Revolução trataremos aqui sobretudo o período do Estado Novo, pela simples razão que é apenas na última década que voltou a haver livros que tratam do período colonial ou das ex-colónias, e mesmo assim são muito escassos. Achamos interessante esboçar primeiro e rapidamente a posição que os portugueses tomaram face ao seu império, posição essa tal como tem vindo a ser retratada por escritores e ensaístas portugueses.

Pode-se dizer que a sociedade colonial portuguesa do século XX reflectia as atitudes paternalistas e racistas comuns a todas as colónias europeias: os brancos consideravam-se naturalmente superiores aos negros, que tinham de se

mostrar agradecidos por serem retirados do seu estado de ignorância. Muitos portugueses que viveram em África preferiam a vida aí à vida em Portugal, e questionados sobre as suas relações e sentimentos para com os africanos respondiam que as relações não podiam ser melhores, sendo os negros gente amável sempre prestes a ajudar. No entanto, segundo a investigadora Ilse Pollack (1995), a imagem que se depreende da literatura está longe de ser tão favorável, porque poucos autores conseguiram desfazer-se desse comportamento paternalista e racista. A maioria das obras da literatura colonial foi escrita por portugueses que viveram um lapso de tempo bastante longo nas colónias, como funcionários, militares, exploradores ou missionários, e isto deixou marcas na literatura. Ilse Pollack (1995: 755) observa que até ao 25 de Abril os escritores de qualidade nunca trataram as colónias (com a excepção do Brasil) nas suas obras; apenas havia a vasta gama da chamada «literatura de viagens» (Fernão Mendes Pinto). Escritores clássicos como Eça de Queiroz ou Camilo Castelo Branco nunca foram a África, mas ela acha muito curioso que neo-realistas como Soeiro Pereira Gomes e Alves Redol, que, esses sim, passaram pelas colónias, tenham preferido calar essa experiência. A produção profusa limitou-se quase exclusivamente a «obras atribuíveis ao género «literatura trivial»» de «escritores domingueiros».

Embora as «Províncias Ultramarinas» permitissem ao Estado auferir boas receitas, a esmagadora maioria da população da «Metrópole» não estava muito interessada nelas. Nas palavras do escritor Alberto Oliveira Pinto, Angola, onde ele passou parte da infância, foi o país mais português das colónias portuguesas, mas para os portugueses de Portugal era *o mato*. Estes não tinham ideia do que era, influenciados por uma forma de perceber as coisas que era própria dos que nunca lá foram.

Foi, aliás, a pouca emoção ou «a apatia com que os portugueses aceitaram a descolonização», como diz Eduardo Lourenço (1978[5]: 58), que levou o ensaísta à conclusão de que o império colonial era uma construção imaginária: «quando perdemos as colónias, tudo pareceu passar-se como se jamais tivéssemos tido essa famigerada existência «imperial» e em nada nos afectasse o regresso aos estreitos e morenos muros da «pequena casa lusitana»» (1978[5]: 38). E. Lourenço salienta como o império nunca afectou os que viviam em Portugal, que a «metrópole» e o «ultramar» eram dois mundos separados e que o império existiu apenas no plano ficcional, no imaginário do português, onde contribuiu para que ele se sentisse grande: dava um dimensão mágica ao seu pequeno país.

É, pois, interessante ir ver se isto se pode verificar na literatura infanto-juvenil, ver de que maneira se trata de facto de uma ficção ou antes de uma realidade vivida, e de ver como se apresenta esse "Outro" que foi colonizado, que foi o pano de fundo sobre o qual Portugal se construiu como potência colonial.

Durante o regime ditatorial, as «Províncias Ultramarinas» tinham uma presença marcada na literatura infanto-juvenil, uma vez que os livros para crianças eram também instrumentos possíveis de formação ideológica. Através da leitura o regime tentava inculcar orgulho em relação à história brilhante de Portugal e ao seu império colonial, chamado *Portugal de Aquém e Além-Mar*. Em 1926, a Agência Geral das Colónias tomou a iniciativa de um concurso de Literatura Colonial «destinado a pôr fim à escandalosa ignorância sobre as colónias portuguesas por parte da opinião pública da metrópole. [...] É preciso interessar a maioria [dos portugueses], especialmente a mocidade, [...]» (citado in: Pollack 1995: 756-757). O Ministério da Instrução garantiu colocar pelo menos 500-1000 exemplares das obras premiadas nas escolas, o que explica que, numa produção literária para crianças que não era assim muito extensa, houvesse uma parte considerável que tratava das colónias portuguesas. Ora o que Manuel Ferreira & Gerald Moser (1983: 61), pioneiros do estudo sistematizado da poesia africana de expressão portuguesa, afirmam da literatura para adultos, é também válido para a literatura infanto-juvenil, pelo menos até ao final dos anos 60, momento em que a atitude paternalista para com os não-europeus se modifica um tanto. Dizem que até então se tratava de uma literatura que «tem como cerne a exaltação do esforço do homem branco, o negro perpassando apenas como que por acidente e desfocado da sua real situação como ser explorado e humilhado». Nas palavras de Natividade Correia, nos livros para crianças «os pretinhos continuavam a servir de enquadramento cómico ou folclórico» (1985: 41).

O período do Estado Novo produziu para os jovens portugueses três tipos de livros: não-ficção sobre a colonização, pequenos contos das colónias e ficção de aventuras e investigação.

Os autores da não-ficção focavam essencialmente as Descobertas do novo mundo pelos navegadores e exploradores portugueses. Apareceram várias biografias, como as do Infante D. Henrique, Vasco da Gama, Fernão de Magalhães, Pedro Álvares Cabral, Serpa Pinto, Diogo Cão, Fernão Mendes Pinto, Camões, em que se prestava escassa atenção aos indígenas, que eram descritos com a mesma curiosidade com que se tratava da fauna e da flora exóticas. Neste tipo de literatura sobressai, pela qualidade literária, Adolfo Simões Müller, cujos numerosos livros, escritos num estilo corrente e elegante, foram lidos por várias gerações de crianças. São livros interessantes, «do melhor que temos para os pequenos portugueses», na opinião de muitos críticos literários, mas que pecam por um nacionalismo exagerado. Foram reeditados até aos anos 80. Também se encontram ainda no mercado alguns livros da jornalista francesa Elaine Sanceau. Ela escreveu entre 1959 e 1966 uma série de obras sobre a presença portuguesa em todas as partes do mundo, de que se fizeram adaptações em português para crianças de 12 e maiores: *Descobrimentos Henriquinos*, *Os Portugueses no Brasil*, *Os Portugueses na Índia*. Esta escritora tratou

os nativos com respeito e mostra um verdadeiro esforço para perceber os usos e costumes tribais. Um esboço histórico de Moçambique encontra-se no livro *D. Gonçalo da Silveira, Apóstolo de Monomotapa* (1962), de Maria da Soledade.

A influência ou o controlo do regime sobre o que se publicou para crianças notou-se mais particularmente no segundo género, os contos e lendas sobre as colónias. Assim, a Agência-Geral do Ultramar editou *Grandeza Africana, lendas da Guiné Portuguesa*, de Manuel Belchior, e a Mocidade Portuguesa publicou em 1967 *Kanoik, lendas e mitos de Timor*, de Eduardo Santos, e *João Soldado na Índia,* de Fernando de Paços. Muitos outros contos foram publicados por missionários e editoras católicas, como *Contos Chirimas*, 5 volumes editados nos anos 60 pelo padre Alexandre Valente de Matos, *Caçada em África* e *História de Bichos de África* (Tomás Ribas), ou por antropólogos, como Francisco Manuel de Matos com *Contos Macuas*. Outros contos são da autoria de Orlanda Amarílis ou de Fernanda de Castro, um dos poucos escritores a incluir também contos chineses (*A Ilha do Papagaio*). O próprio Manuel Ferreira adaptou uma série de contos africanos para crianças, contos não-didácticos e não-moralizadores, com personagens naturais e escritos numa linguagem viva e pitoresca (*O Sandinó e o Corá, No tempo em que os animais falavam, A Pulseirinha de Ouro...*).

Porém, se os autores queriam ser publicados, era melhor seguirem a doutrina cultural da época. Assim, os romances de aventuras situados nas colónias, particularmente os dos anos 20-30, sofrem de estereótipos nacionais e raciais. É o caso do muito popular *Mariazinha em África* (1925), de Fernanda de Castro, e a continuação *Novas Aventuras da Mariazinha* (1959), que perpetuam ambos os estereótipos do benevolente e amigável colonizador, que cuida bem dos seus empregados pretos. As diferenças de raça culminam num paternalismo por excelência: os brancos são os mestres que tratam os negros como crianças que ainda têm de aprender muito. Outro exemplo é *Joanito Africanista* (1932), de Emília de Sousa Costa, que manifestamente tem dois objectivos: por um lado, o desejo de fazer conhecer algumas lendas africanas e, por outro lado, o de incutir nas crianças portuguesas orgulho no seu país, mostrando-lhes a riqueza da vida na África portuguesa. Insiste-se na semelhança com a vida moderna em Portugal, com o mero intento de atrair mais portugueses para esses territórios e para investir neles. Irónico mas típico da época é o facto de que, com a excepção do Joanito, quase não aparecem negros nestes lindos sítios: é uma África sem africanos! Mas talvez isso seja de preferir a histórias banais, cheias de ideias convencionais onde todos os negros são selvagens como *Que Fantástica Aventura!...* ou *No Continente Africano* de Maria de Figueiredo (= Tia Néné, 1947).

Com os anos, a maioria dos portugueses ansiava por um rumo político e

cultural diferente, e já no fim da ditadura foram publicados livros que davam uma imagem mais equilibrada do mundo colonizado. Fernanda de Castro escreveu *Fim de semana na Gorongosa* (1969), narrativa situada em Moçambique, evidenciando, embora ainda com vários preconceitos racistas, já muito mais respeito pelo homem preto do que nos romances anteriores. Os dois romances de aventuras de Margarida Castel-Branco, *Aconteceu na Gorongosa* (1970, 3:1990) e *Aconteceu em Macau* (1972, 2:1994), conseguem combinar com êxito um conto policial com a apresentação da rica herança artística desses lugares, decerto um ponto de vista único na literatura juvenil portuguesa daquele tempo. Outras narrativas que questionavam a sociedade colonial, eram *O Negrito* (1965), de Maria da Conceição Brito, e sobretudo *Histórias da Minha Rua* (1953, 4:1977) e *Histórias de Pretos e Brancos* (1960), em que Maria Cecília Correia retrata a situação do homem preto sem paternalismo.

Completamente diferente dos outros livros mencionados é a trilogia *Romances dos Bichos da Mata*, do militar e escritor Henrique Galvão, que, embora partidário do Estado Novo no início da sua carreira, a pouco e pouco se deu conta dos problemas subjacentes à sociedade colonial, de maneira que terminou escrevendo o último livro na cadeia. Nos três livros, *Kurika* (1944), *Impala* (1946) e *Vagô* (1953), com um leão, uma impala e um tigre como protagonistas, o branco, embora permaneça um ser superior ao negro, é manifestamente visto como elemento perturbador na natureza africana. A beleza destes romances está na maneira poética de evocar a verdadeira vida e natureza africanas, de um ponto de vista psicológico puramente africano. Embora não destinado especificamente a um público juvenil, *Kurika* figurou, depois de 1974 e por razões sobretudo políticas, na lista de leitura integral obrigatória do Ministério da Educação, e isso pelo menos até ao ano lectivo de 1980-1981.

Tudo o acima referido deixa bem claro que a grande maioria da produção relativamente extensa de livros para jovens que trataram das Províncias Ultramarinas não podía realmente afectar os leitores de maneira directa e eficaz, por se tratar de uma literatura pouco realista, muito nacionalista e paternalista, que não deitava luz sobre a vida real dos africanos, não esclarecia nada nem deixava espaço para uma reflexão sobre a essência das relações humanas entre africanos e portugueses. De facto, as mensagens recebidas através desta literatura, corroboraram a única ideia que importava ao regime: inculcar orgulho na mente dos pequenos portugueses para que se sentissem grandes. Os leitores podiam talvez chegar a sentir simpatia pelos africanos, mas que houvesse certa empatia ou verdadeiro interesse pelos pensamentos ou sentimentos do africano, isso era quase impossível através da literatura juvenil, porque não tratava deles.

A questão importante e interessante agora é saber se essa atitude mudou depois do 25 de Abril, se os jovens portugueses recebem, através da sua literatura, uma imagem mais adequada à realidade.

O que ressalta é a quase ausência das ex-colónias na literatura juvenil num período de quinze a vinte anos a seguir à Revolução. É que, depois da independência das colónias africanas os Portugueses pareciam sentir vergonha e culpa pelo passado colonial. Já não cantavam as heróicas proezas dos seus antepassados, bem pelo contrário: tudo o que lembrava isso foi silenciado. Como ninguém queria ser rotulado de colonialista, falou-se com extrema prudência sobre a História portuguesa. As antigas colónias portuguesas quase desapareceram do mapa literário. Não só há muito poucas evocações destes países como na sua maioria são evocações históricas que não reflectem em nada as relações actuais que Portugal mantém com eles. As antigas colónias no seu dia-a-dia ficam praticamente esquecidas. O angolano, o guineense ou outro africano qualquer, são figuras extremamente pouco frequentes nas narrativas, e se aparecem não são personagens aprofundadas. Nos poucos casos em que surgem países africanos parece que a alteridade do africano é escondida, escamoteada, como se não houvesse diferenças com Portugal (cfr.: Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, (1990) *Uma Aventura nas Ilhas de Cabo Verde*). Os próprios africanos não são nunca os protagonistas da história, da vida deles quase não há rasto, nem quando se trata da África, nem quando se trata da vida dos imigrantes africanos em Portugal. É como se os laços com as ex-colónias tivessem sido cortados com a Independência de 1975.

Na mesma linha se situa a quase ausência de três aspectos intimamente ligados às relações históricas de Portugal com as colónias africanas, a saber, o importante tráfico negreiro (há só uma abordagem histórica e muito interessante em *Brasil! Brasil!* (1992) de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada), os acontecimentos e a guerra colonial que puseram fim ao império, e as trágicas guerras civis que se seguiram à independência nalguns dos países libertados. Isso não faz mais do que confirmar as palavras de Isabel Castro Henriques (1999: 11): «É certo que a sociedade portuguesa silencia e rejeita ainda hoje uma parte do seu passado, desse passado particular que é o das relações dos portugueses com África e com os africanos».

É apenas a partir da metade dos anos 90 que aparecem mais livros em que entram imigrantes africanos como protagonistas, que fazem com que as muitas crianças negras que vivem em Portugal se possam reconhecer num contexto moderno e urbano. Alguns livros abordam o crescente problema do racismo, como *A Mensagem Enigmática* (1993), de Maria do Carmo Rodrigues, ou o excelente *Uma Questão de Cor* (1995), de Ana Saldanha, em que jovens brancos e não brancos aprendem a respeitar-se e a conviver uns com os outros. (Também em C. Correia, M.A. Menéres, N. Rocha: *O Mistério da Marioneta assassina*, e em A.

Honrado: *Os Caçadores de Cabeças*). Noutros livros, escritores que passaram parte de sua infância na África pintam pequenos quadros baseados em reminiscências de quando eram crianças, revelando a ingenuidade e espontaneidade com a qual se moviam entre os empregados negros naquele mundo colonial e tropical. (*Eu à Sombra da Figueira da Índia* (1990), Alberto Oliveira Pinto*; Tubarões, Crocodilos e Cavalos-Marinhos* (2004), Isabel Ramalhete).

Será preciso esperar até 2003 para a publicação de uma narrativa que se passe inteiramente num país africano, com protagonistas unicamente africanos e que trata de um aspecto brutalmente real, a saber a guerra, ou como se diz no prefácio 'uma guerra africana dos nossos dias'. Esta narrativa, trata-se de *Comandante Hussi,* do escritor cabo-verdiano Jorge Araújo, recebeu muito justamente o Prémio de Literatura Gulbenkian em 2003. É mais uma razão para regozijar-nos, porque tudo isso indicia que há certo progresso, que a pouco e pouco as coisas estão mudando para uma contemplação mais real e serena dos factos, tanto da situação nas ex-colónias como da presença de gente africana em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

BLOCKEEL, Francesca: *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e Alteridade*, Lisboa, Caminho, Colecção Universitária, 2001.

CASTRO HENRIQUES, Isabel: «Do esclavagismo ao racismo», I.Castro Henriques entrevistada por José Miguel Sardica em *Escravatura em Portugal*, revista História, ano XXI, n°16, Julho de 1999, pp. 10-18.

CORREIA, Maria da Natividade: «A História nos Livros para Crianças, de 1960 até aos nossos dias» em *Boletim Cultural*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Série VI, n°4, Março de 1985, pp. 40-47.

FERREIRA, Manuel & Gerald MOSER: *Bibliografia das Literaturas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

LOURENÇO, Eduardo: *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, 5:1992.

POLLACK, Ilse: «Literatura colonial portuguesa - Uma aventura malograda» em *Actas do 4.° Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Hamburgo 6-11 de Setembro de 1993, Org. e coord. M.Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Lisboa, Lidel, 1995, pp. 755-765.

MAINA MENDES, MARIA DAS MERCÊS, ZANA E EULÁLIA: QUATRO MULHERES DE HISTÓRIAS, QUATRO MULHERES DA HISTÓRIA

Isabel Henriques de Jesus
Escola Superior de Educação do Instituto Superior Politécnico de Setúbal

Resumo: Tendo como objecto de análise quatro romances portugueses, dados ao prelo em fim dos anos 60, pretendo equacionar a, ao tempo, situação das mulheres portuguesas, oscilando entre os modelos tradicionais da submissão e da exploração da feminilidade e a consciência crescente de que um novo caminho se impunha. Ainda muito ancorada nas relações afectivas, com total ausência de inserção na vida profissional, a vida dessas mulheres de romance, mostrava e prefigurava o turbilhão porque passavam muitas das suas congéneres empíricas e explicitava formas de resistência e de denúncia. Embora com sensibilidades diferentes, isso é nítido nos romances escritos por mulheres, como também nos escritos por homens, como se a urgência da mudança fosse, como se provou, uma inevitabilidade sentida por uns e estimulada pelas outras.

Palavras-chave: Mulheres, literatura, fim dos anos 60, patriarcado, mulheres-personagens, mulheres-reais ou empíricas.

As personagens que aqui evoco emergem em quatro romances portugueses surgidos entre os anos 1968 e 1969: *Maina Mendes* de Maria Velho da Costa; *O Delfim* de José Cardoso Pires; *A Noite e o Riso* de Nuno Bragança e *Jerónimo e Eulália* de Graça Pina de Morais.

Maina Mendes, Maria das Mercês, Zana e Eulália são personagens/mulheres que habitam determinados modos de ser e de estar, emoções, desejos, experiências de vida…. Sendo personagens de ficção, sabemo-las manipuladas pelos seus autores, mas não é tão simples assim…; no processo de criação elas ganharam autonomia, encorparam significados múltiplos e partiram à confrontação com outras mulheres, estas habitantes de um mundo real, empírico, que, ao mesmo tempo que estimula o processo ficcional é por ele questionado, e muitas vezes transformado. Aqui residem alguns dos encantos da literatura: essa imensa capacidade de representar o que simultaneamente modifica; essa imensa capacidade de fazer pensar, de comparar e avaliar e de projectar novas e infinitas possibilidades.

No encontro/confronto entre as mulheres ficcionadas e as mulheres reais, elas olharam-se frente a frente, talvez se tenham repudiado ou solidarizado, mas, sobretudo, destruíram e reconstruíram as relações de género, puseram em

causa práticas e saberes universais, e, muito importante, desocultaram o lugar a que há muito, senão desde sempre, haviam sido condenadas.

Isto passou-se em fins dos anos 60 do século passado.

As sociedades ocidentais transpiravam mudança, a revolução era fundamentalmente cultural e sexual e, nessa onda de choque, as mulheres mostraram que existiam e que não mais estavam dispostas a aceitar papéis destinados pelos homens, fruto por um lado da descrença apática de inúmeras gerações de mulheres e, por outro, ou apenas sua causa, da subtil e minuciosa gestão que os homens fizeram do apagamento das mulheres. O lugar delas era, como é sabido, o privado. Aí, podiam reinar, ser escravas ou ocupar todas as outras matizes possíveis. Elas e eles pareciam apaziguados, a complementaridade era o dogma; e assim se manteve até que elas perceberam (muitas já o tinham percebido antes…) que o sentido era um só e sempre o mesmo: o do domínio do masculino, viril, activo, responsável, poderoso e público face à fragilidade, receptividade, privacidade, feminina. Tudo isto representações, claro….!

Aquilo a que muitos chamam a segunda vaga do feminismo nasceu desse permanente mau estar sentido por muitas mulheres e depressa se impôs como um importante vector de investigação e de produção de teoria cultural e literária, dando lugar àquilo que Michèlle Barrett denomina como uma «"viragem cultural" […] uma mudança de ênfase das "coisas" para as "palavras"»[1].

Se começarmos por **Maina Mendes**, iniciaremos talvez com a mais contundente destas quatro figuras de mulheres. Ela representa a resistência, a recusa a qualquer pacto com o mundo tradicional das «senhorinhas». São vários os indícios desta atitude, mas o mais evidente é a auto-mutilação da voz. A Maina não chega a palavra que é concedida pelo poder patriarcal, exige «a palavra absoluta, por sua, herdeira de séculos de silêncio e da ira sob eles soterrada»[2]. Incapaz de usar os recursos linguísticos que permitiam à mulher uma linguagem feminina paciente e moderada, ela opta pelo silêncio hostil, agressivo, vindo do fundo dos fundos da opressão feminina e tornado moeda de troca ao longo dos tempos, porque como diz Pilar Mouton «As mulheres quando querem premiar alguém, falam-lhe, como quem dá algo valioso. E se querem castigar ou reprovar, emudecem, retiram a palavra»[3]. Ao negar a fala, Maina negou também a si própria essa possibilidade catártica com que o mundo feminino foi dilatando o momento da ruptura.

1. Tradução minha de Stevi Jackson: 12.

2. Eduardo Loureço; prefácio à 3ª ed. De Maina Mendes. D. Quixote.

3. Pilar García Mouton, *Asi Hablan las Mujeres*: 27.

Maina não aceitou a fala como catarse. Não fez concessões. Provocou energicamente a ruptura, mediu forças, talvez tenha perdido, mas renasceu na sua neta Matilde ou, simbolicamente, em todas as mulheres que nesses já longínquos anos sessenta assumiram a atitude explícita e hostil do conflito.

O corpo de Maina, ou a sua negação em exercê-lo é também um referente poderoso da recusa do papel tradicional da mulher. O futuro marido assemelha-a a uma pedra e comenta, ao vê-la aproximar-se do altar: «Usando tua recusa a meu corpo como se fora uma oferta. Que preparaste para que não te tenha nunca?»[4]. Em *Novas Cartas Portuguesas* a resposta é dada: «do corpo se retirou a mulher para que aquele possa ser usado e explorado sem resistência pessoal»[5]. Retirando-se do corpo, a mulher que Maina é, pode assim «seguir sendo sem dono e sem repouso que [a] quebre»[6]. Por isso, nos é negado enquanto leitores, qualquer momento da sua intimidade erótica ou sensual, como se isso implicasse um pacto, ainda que esporádico, com os homens. Ele, o marido, pode usar o corpo dela mas ela não está lá, está distante, protegida pela sua armadura de guerreira.

O prazer, esse encontra-o perto de Hortelinda, cúmplice perfeita no desafio da ordem estabelecida. Coniventes nas excentricidades impõem a desordem e o desarranjo como padrão de vida. Entre o desmazelo e a feitiçaria[7], o mundo de Maina e de Hortelinda a todos afasta mas muito principalmente a Henrique - o marido -, industrial bem sucedido e cioso na preservação de uma imagem que requeria a mulher como elemento primeiro: «minha senhora esposa, nem esposa nem senhora»[8] diz ele, desesperado; nem *minha*, digo eu, leitora cúmplice da liberdade dela.

Fêmea/mãe «matriarca disforme» e inacessível enquanto fêmea/esposa, Maina desafia o orgulho ferido do macho que, emblemando a sua paternidade e consciente do risco de que a criança se confundisse na incúria das outras duas, decide intervir, pondo fim à promiscuidade e caos e escancarando a frente de batalha: «Luz a casa do arrais, onde o mando é de homem»[9].

Maina e Hortelinda são afastadas dos cuidados à criança, são separadas «que a senhora seja no quarto e a cozinheira na cozinha. Hoje o menino bebe

4. *Maina Mendes*: 89.

5. *Novas Cartas Portuguesas*: 298.

6. *Maina Mendes*: 85.

7. Nos EUA e na Europa, a feitiçaria seria, segundo Erica Jong, o retorno à divindade feminina no interior de uma cultura patriarcal. Isto porque, nas sociedades em que se insiste demasiado no poder do pai, o poder das mulheres, não podendo desaparecer por completo, é desviado para o universo secreto da feitiçaria com os seus ritos mágicos nos campos, nas florestas e nas cozinhas.

8. *Maina Mendes*: 101.

9. *Idem*: 103.

Nestlé. Hoje o menino não mama». Maina é neutralizada e a ordem masculina é reposta. «[É] afixada a lei de herdeiro, a lei que serve»[10].

Hortelinda morre e a vingança de Maina é brutal: novo acesso de loucura e o cativeiro a que o marido a sujeita. Entre ambos gerou-se uma disputa violenta, explícita nele, subterrânea nela. Aparentemente ganhou a ordem patriarcal; contra a inacessibilidade dela, ele AINDA teve o poder de a internar, mas o secreto universo feminino minou, por completo, essa ordem: a loucura de Maina foi resistência e não desistência ou não teria ela repetido, anos mais tarde, a célebre frase de Aragon: «L'avenir de l'homme c'est la femme» ou, simbolicamente, convocado La Passionara.

Desafiando o medo, Maina não deixa, de facto, nada de pé: ela enlouquece, o filho suicida-se e a neta fica como que planando, sem lugar nem convicção no universo recusado pela sua avó, mas também incapaz ainda de definir os contornos de um que lhe convenha. É como se Maina tivesse, de facto, dado origem a algo de novo mas sem se perceber ainda muito bem quais as coordenadas dessa novidade.

Maria das Mercês, pelo contrário, encontra-se em perfeito desempenho do papel que lhe está destinado. É-nos apresentada através do marido, do homem. Ele é o foco, ela vai pela mão dele.

Desde cedo tudo se conjugou para a encurralar no estatuto da esposa, casada com um poderoso senhor da terra, detentor de poder sobre as coisas, sobre as pessoas e sobre a mulher, evidentemente. Tudo na construção da sua personagem se insinua para fazer dela a presa perfeita de uma estrutura patriarcal dominante e dominadora: a educação no colégio religioso, as expectativas e a ansiedade com que espera o casamento, momento crucial e determinante na vida de uma rapariga educada e da sua classe social; em troca, o estatuto e o papel de esposa. Encurralada no seu desígnio, transpira tédio e solidão: «Maria das Mercês no lugar que lhe é próprio (sentada no chão, entre revistas – Elle, Horoscope, Flama)»[11], pinta flores secas que oferece à Cruz Vermelha, faz tricô numa máquina de tricotar, símbolo moderno de entretenimento caritativo da classe e condição a que pertencia, já que os produtos que confeccionava eram entregues aos pobres.

Confinada ao espaço do privado, o seu tempo arrasta-se na espera do homem com quem casou e, nessa espera, só lhe é permitido deambular pelo desejo de que algo aconteça, nem que seja o toque do telefone. Contempla a sua imagem na vidraça da janela e um outro desejo emerge, um desejo que apenas pode aflorar sozinha já que o homem com quem casou o transfere para outras mulheres, porque a sua concepção de sexualidade está intrinsecamente ligada ao pecado.

10. *Idem*: 104.

11. *O Delfim*: 59.

Entretanto, a ela mais não resta do que a alienação da sua pessoa, profundamente subjugada a um homem e à aridez de um universo por ele imposto. Mesmo quando dá lições ao criado, essa tarefa é-lhe proposta pelo marido e os contornos da feminilidade com que a sua personagem é criada encontram também nessa acção a sua legitimação. Ela é terna, compreensiva para o criado, algo maternal, ela a quem o autor impede de gerar um filho. Mas quando, uma tarde, o Engenheiro bate selvaticamente no criado, ela não interfere, assiste silenciosa e passivamente e acaba acariciando-o (ao marido) como se de uma mãe se tratasse.

Tudo estava, então, conforme ao domínio patriarcal e marialva. Até que a mulher submissa transgride a ordem estabelecida, assume o desejo que irrompe e partilha-o. Mas aí, comete dupla ou talvez tripla vingança: o adultério, o adultério com um criado e o adultério com um objecto de desejo do marido. Ruída a estrutura que parecia inabalável, novas relações de poder e de propriedade são possíveis.

Mas, para isso, Maria das Mercês tem que morrer, e o corpo está inerte, preso ao lodo da lagoa, tão encurralada na morte como na vida.

Zana, a figura feminina que concentra o imaginário da mulher companheira/amiga/amante.

Um dos primeiros contactos que o leitor tem com Zana é através do seu corpo sorridente e nu quando ela, abrindo a porta, o atira sobre a estupefacção do homem. Esta ousadia radical define a emergência de uma nova mulher. A ausência do vestuário[12] torna-se aqui um símbolo de liberdade e de autenticidade. Zana (ou o autor) não quis nada que a cobrisse nesse primeiro contacto, mostrando assim que as regras do jogo tinham que ser claras e transparentes desde o início.

Contudo, após esta liberta exposição do corpo, Zana e o homem fundem-se num só, deixando o seu corpo de falar senão aquando da união a dois. É precisamente no domínio da relação sexual que ela deixa de existir como ser individual, e se eleva à experiência da alegria libertadora da relação sexual, a dois, revelando uma exaltação total e quase mística.

A esta relação transcendente contrapõe a rigidez da norma e da censura: «A relação sexual só é justificável, num adulto, se for uma maneira de estar imenso com alguém»[13], ou, «Quem se relaciona sexualmente com frivolidade

12. O vestuário como símbolo de fechamento. A este respeito cito Catherine Baker: "O hábito faz parte da clausura; é uma grade. Uma grade que separa, uma grade que descodifica uma personagem O hábito não faz a monja, mas quase: 'toma-se o hábito' ou 'despe-se o hábito', mudando assim de estado". Cit. em Nathalie Heinich, *Estados da Mulher*: p. 37.

13. *A Noite e o Riso*: 243.

irrita-me o que é legítimo»[14]. Assim, vai ao encontro de Fichte «[a mulher]não pode confessar que se abandona ao prazer sexual... o amor é por isso a forma pela qual o instinto sexual se manifesta na mulher... No homem, na origem, não há amor, mas instinto sexual»[15].

O seu corpo, antes símbolo de liberdade e autenticidade, está agora irremediavelmente condicionado pelo amor do e pelo homem. Mesmo quando o oferece a um outro homem (Bernard) fá-lo para testar aquele que ama, fá-lo para testar a veracidade do jogo que ele aceitara.

Num modelo aparentemente igualitário, em que a mulher surge como um ser autónomo, com vontade própria, com consciência pessoal e social, com sentido ético da sua passagem pelo mundo, com espírito crítico e iniciativa, tudo, no entanto, conflui numa relação fusiforme, a dois.

A escrita de ambos surge como subtil significante da diferença. É através dela que percebemos que a assimetria de género se mantém: Assim se assinala a grande diferença entre ambos: Os esboços dela são íntimos, secretos, a escrita dele vai ser pública, revestir o estatuto de obra.

Finalmente, **Eulália**, de construção obsessiva, surge como um ser contraditório, instável, misterioso. O seu discurso é fluido, circular, poético, metafórico, incompreendido pelo marido cujo discurso é, naturalmente, racional. Essa mulher excêntrica e desadequada, simultaneamente bela e inacessível, livre e dependente, desorganizada e acolhedora, frontal e enigmática, lúcida e perturbada, surpreendeu a juventude inquiridora de Jerónimo, ambos encetando um diálogo íntimo, possível na estreita harmonia que os uniu e impossível no aprofundar do desejo físico que emanava. Curiosamente, esta recusa em concretizar o amor devido à diferença de idades é quase o único elemento de realidade nesse estranho mundo de Eulália, dando um toque de banalidade a um sentimento – o amor – que assume em todo o livro um nível de transcendência.

Nela se retrata muito de um estereotipado sentir feminino mas aqui todos os traços têm o seu reverso, como se a resposta possível às diferentes solicitações e expectativas do ser feminino fosse o refúgio nesse «mundo perturbado» que a cerca e que ela gera. O estado de semi-embriaguez seria, assim, o contraponto da recusa, a única saída para uma negociação impossível. Se, por um lado, era ociosa e inactiva, possuía um imenso desassossego interior; se a desadequação quotidiana a fazia parecer louca, experimentava uma plenitude que se espalhava em redor; se a tristeza era profunda, a alegria extravasava; se o espírito se apoderou dela, o corpo guardava «uma aterradora

14. *id., ibid.*

15. Fichte ref. In Collin: 25

e trágica sensualidade»[16]; se a ausência a dominava a sua presença era dominante. O único traço estável era uma permanente abstracção, uma divagação constante que a tornava um ser estranho e irreal.

A sua intensa sensualidade, dirigida aos homens, sim, mas fundamentalmente necessária, elemento imprescindível, ao ser-Eulália, permite supor que as várias paixões, seriam afinal sempre a mesma «sempre a mesma alegria de alvorada, o mesmo terrível e estéril sofrimento, a luta, a luta contra quê? Contra nada. Passos e passos inúteis, sofrimentos, alegrias absurdas, sempre o riso claro da morte…. Apesar desse grito de derrota, Eulália não suportaria nunca o convívio quotidiano. Isso feria-a, não suportava a naturalidade do dia-a-dia perto de um homem, a partilha do mesmo quarto, não se sentia à-vontade nas pequenas intimidades obrigatoriamente partilhadas. Apenas o acto do amor, esse tempo em que mergulhava numa semi-consciência era compatível com a sua natureza ilimitada. «O amor ou os gestos que o exprimem, a intimidade física eram, afinal, os únicos momentos que não a magoavam»[17]. Foi assim que viveu o seu casamento com Joaquim, o homem de quem necessitava em absoluto porque ele lhe trazia a realidade que ela não poderia nunca alcançar. E quando ele, apesar de a amar, não aguentou a irrealidade do seu ser e deixou de procurar esse corpo que, apesar de se lhe entregar nunca havia sido por si possuído (lembremos a citação de *As Novas Cartas Portuguesas*), ela foi-se despojando do único elemento que verdadeiramente lhe pertencia para tranquilamente aguardar a morte, tantas vezes experimentada no vórtice da paixão.

Tal como em Maina, também a desarrumação da casa de Eulália pode ser entendida como uma metáfora da subversão e transgressão dos preceitos estabelecidos por uma ordem social masculina, patriarcal, que via na casa o espaço feminino por excelência, espaço de recato para ela e de descanso para ele, espaço depositário de uma ordem interiorizada no decurso de gerações que ao mesmo tempo que a experimentavam, criavam as condições de socialização dos mais novos que, não a podendo contestar, a reproduziam acriticamente. Nesse espaço histórico sempre houve vozes dissonantes, etapas críticas, mas foi precisa uma coincidência espacial, temporal, cultural e social para que o ciclo que parecia repetir-se continuamente abrisse uma brecha aparentemente não mais estancável.

Nesta breve convocatória de quatro personagens da nossa ficção, creio ser possível admitir que essas mulheres circularam por entre nós nesses anos de fechamentos e de aberturas, de descobertas, de experiências e de rupturas.

16. Jerónimo e Eulália: 107.

17. *Idem*: 194.

Mulheres e homens os viveram e neles participaram de modos diferentes e diferentemente representaram ou prefiguraram as figuras desse drama.

Maria velho da Costa e Graça Pina de Morais parece terem eleito a resistência e a perturbação das mulheres como recusa a um paradigma de submissão. Nuno Bragança sonhou com a mulher nova, com a igual, mas não sabendo o que fazer com ela, matou-a não sem antes ter assinalado a supremacia do homem, se não na existência quotidiana, pelo menos na escrita (o que para o autor de A Noite e o Riso era confundível). Cardoso Pires, embora admitindo a transgressão do modelo super patriarcal, também mata a mulher, não sem lhe ter limitado os contornos da existência.

Curiosamente, às mulheres criadas pelos dois homens – Zana e Maria das Mercês - não é atribuída a função da maternidade. Em relação a Zana, não se fala disso, em relação a Maria das Mercês ela desejava ser mãe, mas o autor não lho concede. Ambas têm que morrer e, pensando bem..., o que fariam os autores com os filhos das suas heroínas?

BIBLIOGRAFIA

BRAGANÇA, Nuno: *A Noite e o Riso*. 4ª ed.. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1995

COLLIN, Françoise: *Le différend des sexes*, Nantes, Editions Pleins Feux, 1999

COSTA, Maria Velho da**:** *Maina Mendes,* 3ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1993

GARCÍA MOUTÓN, Pilar: *Asi hablan las mujeres*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003

HEINICH, Nathalie: *Estados da Mulher*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998

JACKSON, Stevi: "Feminist Social Theory", *Contemporary Feminist Theories*, Edinburgh, Ed. Stevi Jackson and Jackie Jones, 1998, pp. 12-33.

JONG, Erica: *O que querem as mulheres?*, Bertrand Editora, 1998

MORAIS, Graça Pina: *Jerónimo e Eulália*, Lisboa, Edições Antígona, 2000

PIRES, José Cardoso: *O Delfim*, 10ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1988

CLARICE LISPECTOR E LYGIA FAGUNDES TELLES ROMPENDO COM O CÂNONE NA LITERATURA BRASILEIRA

Josélia Rocha
NIELM-UFRJ / ISE-FAETEC

Resumo: As opressões sociais influenciam os textos literários escritos por mulheres, principalmente devido às inscrições patriarcais que, por longo tempo, cercearam suas vidas. A recorrência do corpo como tema central desses textos é uma incômoda ruptura com o cânone literário.

Palavras-chave: autoria feminina; corpo; rompendo o cânone.

Os temas canônicos da literatura compõem um texto de prazer que, segundo Barthes (2004), "vem da cultura, não rompe com ela" (p. 21). Um exemplo desse tipo de leitura é aquela que reduplica valores constituídos e estabelecidos por uma ideologia.

Os textos literários de algumas autoras brasileiras abordam temas que rompem com o cânone e a cultura, formulando, assim, um texto de fruição, ou seja, "aquele que põe em estado de perda... faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores" (p. 20 e 21). Dentre esses, é possível perceber a freqüente abordagem do corpo da mulher como tema central.

Tal recorrência ocorre por terem sido assimilados pensamentos filosóficos que privilegiam a mente e depreciam o corpo, fazendo as partes essenciais do ser humano tornarem-se hierárquicas e excludentes. Caracterizada por ser perene, a mente é responsável pela transcendência da humanidade. Já o corpo é material, perecível, finito. Nele, manifestam-se necessidades físicas e as emoções o afligem a ponto de desorganizar as funções intelectuais. Segundo Platão (437 – 347 a.C.), o corpo é um túmulo, uma prisão que encarcera a alma. É preciso livrar-se dele para reportar-se ao mundo das significações racionais. Para Descartes (1596 – 1650), há duas substâncias incompatíveis: o corpo é uma máquina governada por leis da natureza; a mente é regida pelo conhecimento e, por isso, governa a natureza.

Baseada nessa cisão filosófica, a tradição patriarcal valorizou as funções da cognição, ligando-as ao homem, e menosprezou as corpóreas, reduzindo-as à mulher. Sendo assim, ele exerce poder sobre ela que, ficando socialmente muda, não tem domínio nem mesmo do seu corpo, constantemente vigiado, e,

conseqüentemente, não comanda a própria vida. Situação, por muito tempo, humilhante para as mulheres.

É pertinente fazer um estudo da representação do corpo segundo a experiência brasileira, interpretada pela óptica de autoras que, nascidas antes dos anos 60, viveram o período pré e pós a década de sessenta, marco da liberdade da mulher. Os contos "Uma galinha", "O ovo e a galinha" e "Miss Algrave", escritos para adultos e *A vida íntima de Laura*, escrito para crianças – de Clarice Lispector –, "A medalha", "O espartilho", "Emanuel" – de Lygia Fagundes Telles – são relevantes também por evidenciar, esteticamente, as injunções patriarcais.

Clarice Lispector (1925 – 1977) é o nome mais representativo da literatura de autoria feminina do século XX e revoluciona a trajetória literária ao inserir o discurso introspectivo que possibilita reflexões filosóficas através das incursões do narrador no interior das personagens.

No conto "Uma galinha", de *Laços de Família* (1998) – primeira publicação em 1960 –, a escritora trabalha o corpo desprezado: "...ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra" (p. 30). O processo de escolha da ave e o da mulher são os mesmos: apenas o corpo é utilizado – mesmo assim com menosprezo – para permanecer confinado ao espaço doméstico sob tutela de um homem e, quando casada, com função reprodutora.

Esse livro foi publicado no início da década em que há o advento da pílula anticoncepcional, alavanca para libertar o corpo das mulheres do destino à maternidade e dos "laços", obrigatoriamente, familiares. Nesse período, muitas dão início a um "vôo desajeitado", em uma tentativa tímida para sair da passividade no espaço privado para transitar no público. Mas, inicialmente, não pode ser "vitoriosa como seria um galo em fuga" (p. 31), que tem o respaldo social para a conquista da liberdade e "crê na sua crista".

Por isso, quando comemora sua fuga, é alcançada e presa. "Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência. Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em cacarejos roucos e indecisos" (p. 31). E a violência ocorre "justamente em virtude da ira masculina, tanto individual quanto coletiva, ante a perda de poder" (CASTELLS, 2001: 171). Além disso, o discurso vazio, "cacarejos roucos e indecisos", mostra que não é fácil, para quem está acostumada à reclusão doméstica, concatenar pensamento e discurso, tomar decisão sozinha, ter atitude independente, ou seja, é muito difícil impor-se como sujeito.

Se de volta ao espaço doméstico, a galinha/mulher põe um ovo, não é devido à maternidade ser uma tendência natural, uma aptidão das "fêmeas" à proteção, ao amor, à ternura. A ave, aquecendo o filhote, "não era nem suave

nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial". Ter um filho é um ato automático que garante vida à galinha/mulher, pois a torna socialmente visível: "a galinha tornara-se a rainha da casa" (p. 32).

O tema da domesticidade e especificidade corporal das mulheres é tão importante na obra de Clarice Lispector que a autora escreve um texto similar de literatura infantil. Há uma estreita ligação entre os contos *A vida íntima de Laura* (1979) e o conto "Uma galinha" quanto à (in)utilidade do corpo da mulher. Na narrativa para crianças, a galinha cacareja implorando para não morrer. "Mas ninguém tem intenção de matá-la porque ela é a galinha que bota mais ovo de todo o galinheiro e também entre os da vizinhança". No entanto, do mesmo modo como acontece com a mulher menopáusica, a galinha improdutiva pode morrer. Por isso, a cozinheira diz à dona da casa: "essa galinha já não está botando muito ovo e está ficando velha. Antes que pegue alguma doença ou morra de velhice a gente bem podia fazer ela ao molho pardo". Laura consegue escapar da morte com sua esperteza. Mas no texto de *Laços de Família* "mataram-na, comeram-na e passaram-se anos" (p. 33).

A galinha como metáfora da mulher é utilizada também no conto "O ovo e a galinha", de *Legião estrangeira* (1999) e tal recorrência demonstra que a escolha por essa simbologia, logicamente, não é aleatória. De acordo com o dicionário, em seu sentido informal, galinha é "coisa fácil de conseguir"; "falta de sorte", "infelicidade". Além disso, quando se chama um indivíduo de galinha é porque se quer vulgarizá-lo com insinuações pejorativas. Chamar um indivíduo de galo, ao contrário, é dizer de sua grande importância ou influência. Tanto é assim que o termo "cantar de galo" refere-se a "dar ordens", "ter voz ativa", "considerar-se vitorioso". É a essa mesma significação que Clarice Lispector remete em sua representação literária das normas sociais para homens e mulheres.

As personagens claricianas, ainda que prefiram viver fora dos laços do modelo patriarcal, vão procurando ajustarem-se ao "destino de mulher". Então se casam, pois "a mulher que não se conforma com isso desvaloriza-se sexualmente e, por conseguinte, socialmente, porquanto a sociedade integrou os valores sexuais" (BEAUVOIR, 1980: v. 2, p. 452). Sendo assim, a solteira deve sacrificar o corpo e portar-se como um ser assexuado.

Evidenciando esse tipo de ditame patriarcal, em 1974, Lispector publica a coletânea de contos *A via crucis do corpo* – via-crúcis é o caminho da provação, do sacrifício, das experiências dolorosas – e todos os contos têm relação com "a angústia de ser mulher que corrói o corpo feminino" (BEAUVOIR, 1980: 70). Segundo a própria autora, todas as histórias ferem, magoam a sociedade, pois colocam em evidência os sofrimentos que as regras patriarcais impõem à mulher.

No conto "Miss Algrave", a autora trabalha a questão da inviabilidade de realização sexual da mulher solteira. Isso porque "a partir do momento em que se livra de um código estabelecido, o indivíduo torna-se um insurreto. (...) Uma mulher que não deseja escandalizar, que não se quer desvalorizar socialmente deve viver como mulher sua condição de mulher" (BEAUVOIR, 1980: v. 2, p. 453). E, essa condição, é a passividade, inclusive corporal.

Ruth Algrave, protagonista do conto, é constantemente atormentada por "uma lembrança horrível" de que, "quando era pequena com uns sete anos de idade, brincava de marido e mulher com seu primo Jack, na cama grande da vovó. E ambos faziam tudo para ter filhinhos sem conseguir. Nunca mais vira Jack nem queria vê-lo. Se ela era culpada do pecado, ele também o era" (p. 13). A personagem convive com a culpa por ter, ainda criança, dado início às atividades sexuais reservadas para o casamento e destinadas à procriação. Esse fato a faz manter o corpo subjugado e sofre por ser-lhe negado a satisfação do instinto que equivale à felicidade.

Algrave decide manter-se sob o tradicionalismo apreendido e, por isso, –"Solteira, é claro, virgem, é claro" (p. 13)–, ela usa o trabalho de datilógrafa como escape, pois, a fim de aliviar o sofrimento de insatisfação das necessidades individuais, a aplicação ao trabalho reorienta "os objetivos instintivos de maneira que eludam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação dos instintos. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual" (FREUD, MEC, 1997: 28). Mas o sexo é uma obsessão para Ruth que passa a dar conotação sexual a tudo, até mesmo à comida: "comer carne ela considerava pecado" (p. 13); "foi almoçar e permitiu-se comer camarão: estava tão bom que até parecia pecado" (p. 14). É horrível ter consciência de que experimentou um prazer proibido para a solteira. No entanto, a lembrança das sensações é boa. Por isso, sempre que experimenta algo bom, principalmente se relacionado ao corpo, associa-o a pecado.

Assim, apesar de ser uma mulher orgulhosa de seu físico, mantém o corpo completamente recluso até para si mesma: " banho só uma vez por semana, no sábado. Para não ver o seu corpo nu, não tirava nem a calcinha nem o sutiã" (p. 14). Além disso, evita deparar-se com situações que o despertem, mas, se não consegue, tece discursos moralizantes. Ao passar pelo Picadilly Circle e ver "as mulheres esperando homens nas esquinas, só faltava vomitar. Ainda mais por dinheiro! Era demais para se suportar. E aquela estátua de Eros, ali, indecente" (p. 13). Algrave esquiva-se dos "casais que se beijavam e se acariciavam sem a menor vergonha" (p. 15). Não tem televisão porque "não queria ficar vendo as imoralidades que apareciam na tela. Nem os animais escapavam de seu julgamento: "era meio imoral o arrulho" dos pombos, "embora menos do que

ver mulher quase nua na televisão" (p. 16). Contra tais imoralidades, "de vez em quando Miss Algrave escrevia uma carta de protesto para o *Time*" (p. 14).

"Ninguém a tocaria jamais, pensou. Ficava curtindo a solidão" (p. 16), pois, ainda que fosse "difícil viver só" e "terrível não ter uma só pessoa para conversar" (p. 15), o isolamento torna-se um meio necessário de defesa contra as influências externas. Para Freud, o sofrimento pode surgir dos relacionamentos humanos e, por isso, "a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas" (1997, p. 26).

O apego à religião é outro recurso para aliviar o sofrimento. Conforme diz Rouanet, "A religião é uma forma fantasmática de proteger o indivíduo dos perigos da natureza, da implacabilidade da morte, dos sofrimentos impostos pela vida social. Ela minora o infortúnio terrestre e promete no paraíso uma beatitude compensatória" (1993, p. 103). Ruth se apega à igreja e, por isso, somente dentro do campo sobrenatural consegue-se libertar: em noite de lua cheia, recebe a "visita" de um ser que não tem aparência física, entra pela janela, a faz sentir "um *frisson* eletrônico" (p. 17) e diz ter vindo de Saturno para amá-la. Ela se submete a suas ordens e permite que seu corpo seja tocado. "Era bom demais. Tinha medo que acabasse. Era como se um aleijado jogasse no ar o seu cajado" (p. 17).

É um momento epifânio. É bom e não é pecado porque pensa estar acontecendo consigo o mesmo que ocorreu com Maria, mãe de Jesus. Mas a aprendizagem do corpo destinado à maternidade é desfeita porque o extraterrestre não a deixa grávida e a aconselha usar-se. Ruth obedece por acreditar que "Deus iluminava seu corpo" (p. 18). Isso a liberta totalmente da lembrança da infância e do isolamento social ("com ele não fora pecado e sim uma delícia" – p. 18).

Torna-se, então, "uma mulher realizada. Tinha marido" (p. 18) e há uma mudança completa nas atitudes da personagem: come carne, não tem "mais nojo dos bichos. Eles que se amassem, era a melhor coisa do mundo". Não tem "mais repulsa pelos casais do Hyde Park. Sabia como se sentiam" (p. 19). Ao descobrir-se como ser humano, acha que é bom viver e "ser mulher é uma coisa soberba". Passa a ser "imprópria para menores de dezoito anos", não pretende sacrificar mais o corpo; quer o prazer. Como as mulheres das quais sente nojo – por esperarem homens que pagam para ter sexo –, Ruth também faz do corpo seu sustento e resolve não trabalhar mais como datilógrafa: "Mr. Clairson que se danasse. Ia era ficar mesmo nas ruas e levar homens para o quarto. Como era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem. Poderia beber vinho italiano todos os dias" (p. 20).

No entanto, da mesma forma que protesta contra os comportamentos libertinos, tem medo de ser alvo do protesto alheio. "Por isso, não contou nada

a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade" (p. 13). E qual é a realidade? A de que a transformação da solteira / moralista em prostituta foi obra divina.

Lygia Fagundes Telles também evidencia a experiência da mulher sob domínio do patriarcado. A autora revela em seus textos o corpo como objeto de "manipulação" sociocultural, o que está representado na maioria de seus contos e romances contos.

Nos contos "A medalha" e "O espartilho" – de *A estrutura da bolha de sabão* (1999)[1] –, a necessidade presencial do homem como legitimador da existência da mulher é evocada como objeto temático. Se somente casada, conseguia exercer sua única função social, a maternidade, conquistar um marido era, então, o mais essencial dos empreendimentos. Assim, ela se liberta do lar paterno e encontra um "futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor" (BEAUVOIR, 1980: v. 2, p. 67).

Em "A medalha", vemos a narrativa de uma senhora paralítica almejando que a filha rebelde se case a qualquer custo para dedicar a sua prática sexual a um único homem. A deficiência física corresponde ao conservadorismo social, pois para a senhora, somente o marido pode ter o corpo da mulher. Mas Adriana opõe-se a isso e começa aos 15 anos a ter relações com um primo, deixando a ortodoxa mãe envergonhada com suas atitudes libertinas. Educada para ser de um homem, ela é de vários e rompe com o *habitus* patriarcal que associa a vida sexual da mulher a uma mercadoria adquirida pelo contrato nupcial.

> Por que não se casa com ele? Hein? Vamos, Adriana, por que não se casa com ele?
>
> Com ele quem?
>
> Com esse vagabundo que acabou de te deixar no portão.
>
> Porque ele não quer, ora.
>
> Ah, porque ele não quer – repetiu a mulher. Parecia triunfante. – Gostei da sua franqueza, *porque ele não quer*. Ninguém quer, minha querida. Você já teve dúzias de homens e nenhum quis, só mesmo esse inocente do seu noivo...
>
> Mas ele não é inocente, mãezinha. Ele é preto.
>
> A mulher respirou com dificuldade. Abriu nos joelhos as mãos cor de palha. Inclinou-se para a frente e baixou o tom de voz. (p. 13)

Na organização hierarquizante da sociedade, a raça negra é considerada inferior e a "mistura" com ela representa um empobrecimento simbólico, uma desvantagem social. A menção da raça do rapaz reforça que a desvalorização racial, para a mulher, é prejuízo menor do que o sexual. Aceitar esse tipo de fracasso "não deve ser mesmo muito agradável, concordo, um saco ter uma

1.Publicado em 1978 com o título *Os filhos pródigos*.

filha casada com um preto" (p. 13), mas vale o sacrifício para consertar a vida devassa de Adriana, já que somente "o véu cobre tudo" (p. 12).

Por ter arranjado um marido, a jovem merece ser condecorada: "você se casa amanhã, hum? Leva a medalha, é sua" (p. 16). Condecorada com a medalha por, aparentemente, submeter-se aos grilhões patriarcais, Adriana pouco se importa com essa tradição e demonstra isso ao agarrar o gato pelo rabo para lhe dar o presente sempre oferecido às mulheres exemplares da família. "Amarrou-lhe no pescoço a fita com a medalha e abraçou-o com alegria. (...) Com a ponta do dedo, fez a medalha oscilar. Ih! Ficou divino, olha aí, um vira-lata condecorado com ouro!..." (p. 17). E para completar seu desprezo, conduz o gato para que a mãe veja o que fez com a medalha. "Abriu a porta. Espiou. A mulher conduzira sua cadeira até ficar defronte da janela... Adriana ainda quis verificar se a medalha continuava presa ao pescoço do gato. Impeliu-o com força na direção da cadeira. Fechou a porta de mansinho" (p. 18).

No conto "O espartilho" (1999), Ana Luísa é protagonista e narradora de dois momentos da história familiar: o fictício – inventado pela avó – e o real – revelado pela agregada, a mestiça Margarida. A vida da menina é marcada primeiramente pelo discurso castrador da Sra. Rodrigues que procura uniformizar a família com o conjunto de normas patriarcais. A matriarca faz a neta acreditar que era "difícil encontrar família mais perfeita" (p. 28) para o exemplo social e que ela deveria seguir o mesmo comportamento ilibado das pessoas já mortas que "conhece" através do álbum de fotografias.

A senhora não se separara do tricô – que tece da mesma forma que constrói o fictício corpo dos parentes –, não tira o espartilho que dá um aspecto de simetria lhe "retira" as falhas e poda as pessoas rebeldes aos seus ditames como as plantas. A avó de Ana ao contar a história familiar à menina, torna todos perfeitos, principalmente as mulheres: tia Bárbara "saiu para comprar rendas e nunca mais voltou", devido a problema de nervos; tia Ofélia confundiu os vidros e "tomou veneno em vez de magnésia fluida" (p. 30), vindo a morrer um mês depois de casada; tia Consuelo entrou para o convento por "vocação. Muito sensível a pequena Consuelo. Uma santinha" (p. 31).

Como no conto "A medalha", a questão racial é um bem simbólico evocado. Fruto do relacionamento de uma negra com um polonês, Margarida, empregada da casa desde criança, envolve-se com o filho do juiz e é recriminada pela patroa: "Margarida, pode ir lavando a cara que você não vai ver esse moço. Ele é branco, querida, de família importante. Eu seria uma criminosa se consentisse nesse namoro" (p. 36). E a hierarquia da engrenagem social é assimilada pela neta: "dei-lhe o lenço para enxugar a cara. Não fique assim, querida, pedi, minha avó tem razão, agora você vai arrumar um outro namorado que seja assim da sua cor, presta atenção, da sua cor" (p. 36).

Mas a agregada possui um senso crítico que lhe permite pensar com autonomia a respeito da opressão da patroa e, revoltada com a condição de excluída, resolve "contar os *podres* todos que sabia naquela noite negra da rebelião" (p. 31). A reação inicial de Ana Luísa é de descrédito nas palavras da serviçal: "uma agregada, uma cria e ainda por cima, mestiça. Como ousava desmoralizar meus heróis? Não, não podia nenhuma sujeira de ambição e sexo nos corações espartilhados dos mortos do álbum" (p. 31). Porém Margarida vai tirando as peças que modela os corpos para mostrar as imperfeições encobertas pela Sra. Rodrigues.

> Tia Consuelo? Ora, tia Consuelo chorava porque sentia falta de homem, ela queria homem e não Deus, ou o convento ou o sanatório. O dote era tão bom que o convento abriu-lhe as portas com loucura e tudo. (p. 31)
>
> No caso de tia Bárbara (...) Margarida contou no seu acesso de fúria que a bela senhora não foi comprar rendas e sim se encontrar com um padre jovem com o qual teve seis filhos. (p. 33)
>
> Tia Ofélia corria ao redor da cama, a mão escondendo os seios, a outra, escondendo o sexo. 'Essa sua tia era louca ao contrário, tinha horror de homem, fugia espavorida do marido'. (p. 37)
>
> Minha mãe, judia? Mas era horrível ser judeu, todos viviam repetindo que era horrível. (p. 37)

A partir de tais revelações, começa um processo de amadurecimento em Ana que sente ser necessário reagir aos mecanismos de controle da avó para não acabar insatisfeita como as pessoas do álbum. O casamento é a primeira solução pensada para sair do comando opressor da Sra. Rodrigues. Mas logo a menina o descarta porque, sem prazer afetivo, há apenas uma mudança de dominador: "no lugar da avó, ficaria o marido" (p. 52).

> A não ser que o amasse. Mas era muito raro os dois combinarem *em tudo*, advertia minha avó. Nesse *em tudo* estava o sexo. 'Raríssimas mulheres sentem prazer filha. O homem, sim. Então a mulher precisa fingir um pouco, o que não tem essa importância que parece. Temos que cumprir nossas tarefas, o resto é supérfluo. Se houver prazer, melhor, mas e se não houver? Ora, ninguém vai morrer por isso'. (p. 52)

É fato que o corpo da mulher, por muito tempo, cumpriu um serviço de ser objeto do prazer do homem, sem cobrar dele reciprocidade. As mulheres do álbum não quiseram submeter-se a esse engendramento e, por optarem pelo prazer, desprezando as normas impostas como virtudes, foram eliminadas. Com as histórias criadas, a matriarca tenta impedir que a neta liberte o corpo para satisfazer-se antes do casamento. Segundo seu pensamento:

> A virgindade. As jovens se dividiam em dois grupos, o das virgens e o grupo daquelas que não eram mais virgens, onde estava Margarida – uma agressão direta contra a família. As virgens percorreriam seu caminho com óleo suficiente nas lamparinas, mas as outras, as virgens loucas, estas se perderiam na escuridão fechada por espinhos. Desmoralizadas, acabariam na solidão, isso se não sobreviesse algo pior...
>
> (...) 'Não quero fechar os olhos antes de deixá-la em segurança', costumava dizer. E segurança era ter um marido. (p. 53)

Mas, após conseguir romper com o pensamento direcionado pela avó, Ana Luísa resiste à idéia de enfeitar-se para ganhar um marido, desobedece às orientações da avó, quanto às regras de relacionamento, e torna-se amante de Rodrigo – um artista, "trota-mundo", totalmente irresponsável. Na companhia dele, Ana passa para o grupo das "loucas".

> Na manhã seguinte já estávamos nus debaixo de sua manta de lã, ouvindo seus discos. (...) queria vê-lo esgotado, queria que seu corpo harmonioso e rijo desabasse amolecido ao lado do meu tão tenso. Com medo de vê-lo me afastar de repente, desativado. Desinteressado. Quando esse medo foi diminuindo. Começou a crescer o prazer. Ele notou a mudança, creio mesmo que esperou por essa mudança, meu gozo não era mais submissão. (p. 56)

Se no início, Ana se preocupa em servir de prazer ao homem, consegue romper com essa ordem para também se satisfazer. Acaba libertando-se da avó que percebe a mudança: "você mudou tanto filha. Parece até uma outra pessoa, sabia?" (p. 63). Já senhora Rodrigues não consegue desfazer-se das normas patriarcais para tirar o espartilho social que lhe aprisiona – nem mesmo quando percebe ter fracassado em sua meta de dominação da família.

É verdade que em todos os contos aqui estudados vimos que as autoras se pautaram em um período de vigilância patriarcal sobre a mulher. Mas Lygia Fagundes Telles mostra que a mulher ainda tem o corpo vigiado, permanece sob coação, pois vive em um momento de repressor sob forma de liberdade. Isso porque "no fundo a liberação está a serviço da repressão, na medida em que ela se dá em condições de 'dessublimação repressiva'" (ROUANET, 1993: 98). Se o corpo da mulher deixou de ser reservado ao marido e à função doméstica da maternidade, não se pode dizer que há liberdade para usá-lo como quer. É o que observamos na leitura do conto "Emanuel" – de *Mistério* (1998).

Alice, protagonista e narradora, aos quarenta anos, permanece virgem e é pressionada pelos amigos a deixar de ser. Mas, sem conseguir encaixar-se nessa norma de "liberdade" sexual, apenas inventa ter arranjado um amante; "ainda bem, acho que já passou da hora de você arranjar um caso, a gente já estava

preocupada com essa virgindade, que horror" (p. 14). O tal amante, na realidade, é Emanuel, seu gato "mijado, feio, a cabeça vacilante pesada demais para o pescoço fino" (p. 19).

Tendo recebido uma educação patriarcal, Alice só consegue permanecer subserviente: "dê suas ordens, amor, quer que faça sua comida? Que engraxe seus sapatos? Engraxo tudo sou um ser menor, dependente, frágil" (p. 16). Não se sente "livre" como os amigos, porque ainda está impregnada pela idéia de que é um corpo a ser descoberto somente pelo homem. "O que sempre desejei, um namorado médico que me tomasse em suas mãos hábeis e através delas eu conheceria a mim mesma a começar por este corpo que me escapa como um inimigo. Pois saberia do meu contorno quando as mãos fossem me palmilhando, tateantes" (p. 16). É a (o)pressão de Loris, Solange e Afonso que faz Alice perceber a inadequação de seu corpo e questionar "em que tempo a virgindade era prestigiada?" (p. 15).

A fruição da leitura dos textos de Clarice Lispector traz ao leitor a opressora influência do patriarcado sobre a mulher que a deixa com dificuldades, principalmente, psíquicas. Os textos de Lygia Fagundes Telles fazem deparar com a difícil relação entre tradição e ruptura com o patriarcado. Além disso, mostra o quanto a negação à autonomia permanece, já que a aparente liberdade "nas condições atuais de condicionamento invisível significa a liberdade de pensar o que todos pensam" (ROUANET, 1993: 98). No caso da monitoração sobre o corpo de Alice, há restrições de comportamento tão corrosivas ao indivíduo quanto no período de domínio patriarcal. Como sempre, o heterogêneo imerge no homogêneo, fazendo o indivíduo perder seus atributos pessoais e, assim, os desejos individuais são cedidos aos de um grupo para que se possa conviver em sociedade. Mas mesmo assim, se compararmos a opressão atual ao tempo em que se vivia sob a ordem falocêntrica, não há dúvida de que libertar o corpo da dominação masculina foi fundamental para a mulher escolher o melhor caminho da própria felicidade.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004, 4ª ed.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; 2ª ed. 2 vols.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999; vol. 2, 3ª ed.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. José O. de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TELLES, Lygia. *A Estrutura da Bolha de Sabão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TELLES, Lygia. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco,

A SOLIDÃO TROPICAL E OS PARES À DERIVA: REFLEXÕES EM TORNO DE ALENCAR

Lucia Helena
Universidade Federal Fluminense e CNPq

Resumo: Trata-se de discutir a dupla matriz da solidão (inglesa e francesa) na construção do Estado-nação brasileiro, que entre nós também coincide com a introdução do país na modernidade. Essa matriz é discutida a partir da recepção, por Rousseau e Watt, da escrita de *Robinson Crusoe*, em 1719, por Daniel Defoe.

Palavras-chave: Romantismo, nacionalidade, solidão, José de Alencar, Jean-Jacques Rousseau, *Robinson Crusoe*.

Recuperar a memória da vida selvagem, de que seu tempo só tinha visibilidade a partir de ruínas, e fazê-la interagir com o mal-estar e a ambivalência da colonização nas Américas foi um dos desafios que José de Alencar tomou a cargo. A semente filosófica da reflexão de vanguarda do Romantismo ficou aguardando na fila do conjunto de projetos para o Brasil no século XIX.

Desencadeada pelos alemães de Iena, ela consistia em salientar a realidade e o fascínio da liberdade criadora da imaginação. E em formular "a instituição *teórica* do *gênero literário* (ou, se se quiser, da literatura *mesma*, *a* literatura como absoluto)" (Laocoue-Labarthe e Nancy, 1978: 11). Enquanto isso, na cena tropical, intelectuais de peso, mas concentrados numa visão simbólica do nacional, velavam as dissensões político-econômicas, do mesmo modo que a distinção entre o real e a ficção. Apresentando um rosto homogêneo para o país que nascia híbrido, promoviam uma leitura quase pragmática do ficcional. Na complexidade de sua envergadura, as relações desiguais entre o excluído e o dominante eram diluídas em histórias de amor entre contrários, num pensamento de conciliação que parecia conferir origem edênica à identidade. Imaginava-se a *nação* como se fosse possível cancelar, com os novos símbolos, e apagá-lo, o conjunto de divergências que nos diz respeito. No traçado da particularidade *brasileira*, se pretendia apresentá-la, de um lado, como cor local fascinante, de outro, sob a forma do Estado nação.[1]

1. O século se abre repleto de mudanças bruscas, passando-se de colônia a nação independente sem instituições sólidas. Em teoria, a principal característica da burguesia européia dos oitocentos é a de ser "*a primeira classe na história a ganhar proeminência econômica sem aspirar ao domínio político*" (Arendt, 1976: 15). No Brasil, a prática definia excessiva contaminação entre o público e o privado, não

O Romantismo de Iena pensava a natureza como construção do sujeito[2], na esteira de uma reflexão pujante desencadeada por Rousseau, como adiante se verá. Em contraposição, e ainda que não fizesse só isso, o Romantismo brasileiro se extasia diante da natureza vista como cor local, tornando-a categoria identitária quase hegemônica. De uma forma própria, com isto retoma o exotismo com que fomos cotados pelos europeus, de fora para dentro, invertendo-lhe o sinal, de dentro para fora. Boa parte de nosso Romantismo parece dizer que sendo exóticos – habitantes de um *outro lugar* –, é que somos, à luz da diferença de uma Europa que, na figuração da paisagem, teria ficado para trás. Mas descolar paisagens, ressaltando o cromo, não liberta imaginários, nem encaminha a discussão da alteridade e da subjetividade.

A idéia do lugar tomava o lugar das idéias. A busca de fazer mais, ou melhor, que a Antigüidade, ao mesmo tempo superá-la e completá-la no que ela tem de inacabado ou no que ela não conseguiu realizar do ideal clássico que entrevia, – aspiração considerada no projeto do grupo do primeiro Romantismo alemão –, implicava uma meditação que as ações urgentes adiavam e que o preconceito das elites dificultava. A arraia miúda é peça rara na constituição das tramas romanescas principais e também na reflexão dos ideólogos da nacionalidade, mesmo quando se aventuram no pensamento crítico sobre a literatura. A reflexão teórica sobre a literatura em si mesma, ou *a* literatura, como queriam os jovens de Iena, comparece nos bastidores. Neste sentido, avulta o papel de Alencar. Avanço a hipótese de que em seus textos, ainda que sob o peso de algumas concessões e imperfeições, entrelaçam-se cintilações e reflexões que conduzem atilada perspectiva teórica e de consciência crítica tanto da literatura como um fazer em si mesma, quanto da prática social do segundo Império. Sob as sombras que apagam a tonalidade ufana com que louva o localismo e institui-lhe a presença, urde-se uma rede de reflexão pertinente, por vezes melancólica, sobre a paisagem e a terra, o sujeito e a subjetividade. Muitas vezes lido de forma preconceituosa, colando-se diretamente ao escritor o político e seus escritos à realidade, sua narrativa surpreende pela qualidade de perspicácia diante dessas questões. Apesar da extensa fortuna crítica dedicada ao autor, falta examinar, todavia, o que ressalta

existindo um Estado-nação que, quase por definição, governasse "*uma sociedade dividida em classes, colocando-se acima e além delas*" (*Idem, ibidem*).

2. Cf. Lacoue-Labarthe e Nancy, organizadores de *L'Absolut littéraire*, argumentam que a atenção à natureza, por parte dos primeiros românticos alemães, não consiste apenas em apreender a paisagem diante da qual se experimenta um sentimento sublime, ou de grandeza épica passada, ou os dois misturados. Também não consistia em só produzir uma sensibilidade capaz de responder a este "espetáculo" e de "fantasiar" o que ele evoca. O primeiro romantismo se constituirá, antes, numa leitura *irônica* das obras que exploram o "romantismo romanesco", inaugurando um projeto *teórico* muito mais amplo, que tratará de uma *crise* não só na literatura, mas social, moral, religiosa e política.

de material inconsciente, na forma como sua ficção trata dos impasses com que se defrontava a sociedade daquele momento para construir uma imagem que a habilitasse não só ao exercício da cidadania (sonho acalentado pela vontade-de--ser-nação da elite), quanto ao questionamento solitário do que seja a literatura.

Quero examinar um dos aspectos da questão, o que me afasta do exame específico e mais demorado da obra de Alencar em si mesma, para construir uma base nova com que interrogar e interpretar sua ficção. Esta consiste em pressupor, como ponto de partida, que o romance tem, na matriz, o indivíduo em *solidão*. Sendo um tema, mas também uma forma interior da economia romanesca, a solidão é provocadora do mergulho no território da intimidade, fazendo-se condutora do movimento pelo qual a subjetividade se reconhece (e se abole, ao se aliar à ironia), tornando-se instrumento de reflexão e crítica.

Focalizarei um momento especial do conceito de solidão. Sua história mais completa resta ainda a ser realizada e esclareceria talvez muito das questões que nos afetam. Aqui nos interessa examiná-lo na confluência de olhares (inglês e francês) que lhe lançou o século XVIII. Duas poderosas imagens se encontram sob a força desse olhar: a do homem em isolamento (numa ilha deserta, procurando acumular fortuna pela experiência voluntária do exílio do torrão natal, numa das mais célebres metáforas do colonizador), e o homem ilhado em seus próprios sentimentos e perquirições (tecendo elos entre a natureza e o íntimo –mas ilimitado– de seus estados d'alma e gerando o caminhante solitário). Da interlocução de duas leituras sobre um mesmo livro, o *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe extraem-se as duas miradas. Uma delas é de Ian Watt, e a outra, de Jean-Jacques Rousseau. Nesse cruzamento, avulta a percepção de que, para a modernidade, "*no mundo novo*, *ser homem, é ser só"*. (Lukács, [s.d.]: 74).

As dimensões de um artigo não permitem dar contas da globalidade de sua história. No entanto, nele é possível explicitar e enredar veios preciosos que interliguem a solidão aos três eus românticos, definindo um novo modo de ser e de refletir sobre a vida, o mundo e a arte. Do Iluminismo ao Romantismo, o Ocidente repensa o pacto do social com o natural e o individual, fora do regime absolutista e da certeza teológica do recorte do mundo. Investigar o pensamento de Rousseau, encravado na encruzilhada dessa passagem, é fonte de inestimável contribuição.

A questão fundamental, aqui apenas mapeada, consiste em demonstrar e discutir a importância do tema da solidão com vistas a criar instrumentos teóricos para pensar as contradições (políticas, sociais, culturais) brasileiras daquele momento. Ou seja, investigar como a solidão se mostraria nas cores verde-amarela, suscitando a revelação do que significou e como fez fermentar a construção da literatura no viés da aspiração da nacionalidade. O objetivo primeiro é construir um novo patamar conceitual que permita a releitura do projeto

narrativo que Alencar esboça, na intenção de compreender o que nos dizem seus personagens acerca da pergunta: – O que é ser brasileiro no século XIX?

Peri/Ceci, Iracema/Martim, Jorge/Carolina são alguns dos pares à deriva de uma relação em que presente e passado desenham um conflito: há um mundo anterior que não se coaduna com o presente, e vem marcado pela iminência do perigo. Em *A viuvinha*, apaixonado por Carolina, na véspera do casamento, Jorge se encontra com o Sr. Almeida, velho amigo de seu pai, e seu tutor. Este o avisa: "– *O senhor está pobre*!".

Casar sem lastro o presente com o passado. Em *Senhora*, também o presente de Seixas e Aurélia tem contas a ajustar com a falta de lastro. Com o pouco de que dispõem, os heróis de Alencar têm que propiciar a origem do Brasil (Iracema e Peri) e liquidar as dívidas (Seixas e Jorge). Defrontam-se permanentemente com a solidão e a contradição entre puros sentimentos e a engenhosidade social, que deles demanda um equilíbrio instável entre o ser e o parecer. A escolha do tema da solidão, nesse contexto, adquire razão quase óbvia: os impulsos de mudança traziam a necessidade de figurar a idéia de um reinício, sob a forma da alegorização da origem de uma coisa e de uma causa novas. O tema da solidão, focalizado por diversos ângulos, cai como uma luva na mão de Alencar. "*Tudo passa sobre a terra*", frase final de *Iracema*, pode ser um mote em seu percurso narrativo que do *nada*[3] procura criar mitologia e mundo novos, lembrando e esquecendo, rasurando e re-escrevendo o já escrito no palimpsesto de uma cultura.

Ilha de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz e, finalmente, Brasil são os três nomes desse continente solitário visitado por europeus, habitado por índios e colonizado por portugueses. No século XIX, ainda convivendo com a instituição colonial, o país se transforma em corte. Os intelectuais da época tematizam da forma que podem, nos oitocentos brasileiros, o "*moi-même*", que procura criar do *nada* a civilização. *Robinsons tropicais,* eles inscrevem no imaginário cultural do país uma dramaturgia romanesca da subjetividade, o que os liga à especulação (distintas, é verdade) que Defoe e Rousseau haviam lançado na Europa dos setecentos.

3. Em "O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão" – o manuscrito encontrado tem a letra de Hegel, é datado de 1796 e teria sido copiado de um texto redigido por Schelling – encontra-se a proposta de *uma ética* que não seria outra coisa senão um sistema completo de todas as Idéias, ou de todos os postulados práticos. A primeira Idéia mencionada é da representação do *moi-même* como um ser absolutamente livre. Com esta liberdade, consciente de si, surge ao mesmo tempo um *mundo* — a partir do nada — única verdadeira e pensável *criação a partir do nada*. Cf. Ph. Lacoue Labarthe & J. -L. Nancy, 1978:. 39-40 e 53. A concepção se nutre da mesma suposição que faz com que os primeiros românticos alemães considerem que sua atividade reflexiva e produção seja "algo de inédito". (Cf. *Idem*, *ibidem*, p. 21).

Duas chaves desse instante – duas revoluções – estão, em nossa hipótese, na Inglaterra e na França. A primeira, a revolução industrial, era decisiva para os destinos do capitalismo. A França, por outro lado, promoveu *a* revolução política de seu tempo, um marco para todos os países. Suas repercussões ocasionaram levantes que conduziram à libertação da América Latina depois de 1808.

Daniel Defoe ilustra o exemplo inglês, pela importância de seu *Robinson Crusoe*, hoje visto como a obra que contribuiu para implantar um dos mais fortes mitos do individualismo ocidental. Da França, vem Rousseau, pela forma como trata os dilemas da relação entre a razão iluminista e o mergulho precursor no "território da intimidade". E pela maneira como enlaça, numa tensão perpétua, o social e o natural, que encontra em sua alusão ao *Robinson Crusoe* a figuração da aliança e do contraste entre o *eu social* (o cidadão do novo contrato) e o *eu individual* (a dimensão na qual se debatem forças que impulsionam a subjetividade).

Em 1719, Daniel Defoe reservara ao personagem uma ilha deserta. Quarenta e três anos depois, observando uma discordância entre as palavras e os atos dos homens, Rousseau pressupõe que a cultura estabelecida nega a natureza e que a civilização, longe de iluminar os homens, obscurece valores. Diante disso, interpreta que o personagem Robinson, vivendo em solidão, representa para os leitores a oportunidade de experimentar o mundo a partir de valores autênticos. Assim, nas páginas do *Émile*, publicado em 1762, considera que *"[e]ste livro será o primeiro que irá ler o meu Emílio; sozinho irá compor, durante longo tempo, toda a sua biblioteca e nela sempre terá um lugar de destaque*." (Rousseau, 1966: 239). A situação, como que pré-reflexiva, do personagem, ao manter com a natureza um contato regido apenas pela necessidade, parece levar Rousseau a uma leitura apoteótica da obra de Defoe.

O valor que Rousseau atribui ao texto, no *Émile*, e as numerosas referências ao estado de solidão num lugar isolado, mas fértil e acolhedor, encontradas nos *Devaneios do caminhante solitário*, no qual é aludido algumas vezes, revelam a grande admiração de Rousseau pelo romance (melhor dizendo, por sua maneira de interpretar o romance de Defoe).

Nascido em 1712, Rousseau teria em torno de oito anos quando a obra foi traduzida para o francês. É impossível que *Robinson Crusoe* constasse entre os romances que herdara da mãe. Não tinha sido, portanto, a partir do personagem de Defoe que o menino Rousseau plasmara sua alma, pois, de acordo com o que diz em *As confissões*, por volta dos seis anos começara a ler com o pai, depois do jantar, os romances deixados por sua mãe, morta quando ele nascera. Da prática, datava a "consciência de si mesmo". Ao afirmar: –"*Ignoro o que fiz até os cinco ou seis anos. Não sei como aprendi a ler; lembro-me somente das minhas primeiras leituras e do efeito que me produziram: é o tempo de onde começo a*

contar sem interrupção a consciência de mim mesmo". (Rousseau, [s.d.]: 15)–, este fragmento de *As confissões* deixa entrever um dos motivos de Rousseau querer que Emílio aprenda da vida e não dos livros. É o julgamento do moralista que o leva à conclusão. O aluno, em *Èmile*, até os quatorze anos, não deverá ler senão o *Robinson Crusoe* a partir da crença de que o estado de natureza seria capaz de fazer com que o homem vivesse em equilíbrio, não o opondo ao mundo, nem a si próprio.

Nas páginas do *Émile*, justifica-se a razão da escolha desse livro-ideal, revelando a suposição de que Robinson, em sua ilha deserta, sem contar com ajuda de ninguém ou de instrumentos, "*consegue assegurar a própria sobrevivência [...]. O que primeiro tentei [...] foi fazer que a ilha deserta se tornasse real[...] como se estivéssemos na situação de um homem isolado[...]*. (Rousseau, 1966: 239).

O compromisso do *Émile* parece ser o de definir estratégias para que o futuro cidadão venha a ser capaz de extrair uma utilidade para a vida prática, da qual verdadeiros valores pudessem derivar: "*Emílio deve apreciar os corpos da natureza e os trabalhos dos homens. Assim, em sua visão, o ferro deve custar mais do que o ouro e o vidro valer mais do que o diamante; [...]*". (Rousseau, 1966: 242).

Leitor da *República*, que considerava o mais belo tratado de educação já produzido, Rousseau estava convencido de que o homem mais vivido não é o mais velho, mas o que melhor tivesse experimentado os valores autênticos da vida (Rousseau, 1966: 40).

Na primavera-verão de 1777, Rousseau escreve a sétima caminhada de seus *Os devaneios do caminhante solitário*. Com mais de sessenta e cinco anos e meditando sobre as disposições de sua alma diante das situações da vida, remete ao *Robinson Crusoe*, quando se refugia na recordação de uma antiga viagem através da cadeia de montanhas do Jura, entre a França e a Suíça. Lembra-se de que se havia posto a devanear mais à vontade, "*pensando estar num refúgio ignorado por todo o universo, onde os perseguidores não me descobririam [...]. Comparava-me a esses grandes viajantes que descobrem uma ilha deserta[...]; considerava-me quase como um outro Colombo.*" (Rousseau, 1995: 100).

A ilha deserta se metamorfoseia na descoberta de um recanto ignorado do universo, em completa solidão (no mesmo texto Rousseau vê que se equivocara, pois perto dali havia uma fábrica de meias). Tanto no primeiro sentido atribuído à ilha, no *Émile*, – como espaço prático de aprendizagem dos valores da necessidade –; quanto no segundo, que releva de *Os devaneio do caminhante solitário*, – de espelhamento entre a natureza e o eu interior, recolhido em si mesmo, em busca de paz –, a interpretação de Rousseau se desliga do caráter capitalista do *self-made man* de que também nos fala a narrativa da viagem do náufrago Robinson, com seus vinte e oito anos de dura faina numa ilha inóspita, em que se encontrava por ter-se decidido a abandonar a casa paterna em busca do *sucesso econômico* que o levasse além da mediania de uma vida

confortável. Ao contrário, em *Os devaneios do caminhante solitário*, a ilha é lugar de memória e de linguagem, e vai-se tornando duplo e máscara de uma dimensão íntima e isolada onde o *eu* se enlaça em si mesmo. Já na quinta caminhada, a ilha se metamorfoseara no *locus amoenus* que interessa aos que gostam de perder-se na própria interioridade, movidos pelos encantos da natureza ao mergulho cada vez mais profundo. Progressivamente, a narrativa de Rousseau estabelece o vínculo entre o eu, a natureza e o estado de devaneio delicioso*, "em que a noite me surpreendia sem que o tivesse percebido*" (Rousseau, 1995: 75).

O fragmento acentua marca fundamental do pensamento de Rousseau, confirmando a sutil observação de que "*[c] om a reflexão termina o homem da natureza e começa 'o homem do homem'"* (Starobinski, 1991: 39). O estado reflexivo, ainda que visto por Rousseau como contrário à natureza, conduziria, paradoxalmente, a um mundo inquietante e contraditório, no qual a transparência, que ele tanto busca e identifica como verdade, se põe diante do obstáculo, transmudado em opacidade e melancolia. Lido por Ian Watt, o personagem é visto como a metáfora do *homo economicus*, a abrir as portas do individualismo na vertente que dele conhece a economia do capitalismo. Filho de um bem-sucedido comerciante alemão que se estabeleceu na Inglaterra, Robinson se sente, desde muito cedo, atraído pelo mar. No dia 1º de setembro de 1651, aos dezenove anos, parte do porto de Hull em companhia de um amigo.

Surgida em abril de 1719, a obra de Defoe apresenta, pois, um personagem, que abandona a casa do pai em busca de aventuras e, disposto a viagens marítimas, sofre um primeiro naufrágio do qual todos se salvam. Durante a tempestade, temendo morrer, planeja voltar à casa do pai e reconhecer seu erro. Quando a tempestade amaina, o "filho arrependido" cede lugar ao aventureiro ambicioso e, assim que chega a Londres, embarca novamente, dirigindo-se à África. A aventura se revela lucrativa, e ele resolve continuar, sendo então capturado por um pirata turco. Preso durante dois anos, escapa junto com um jovem mouro, Xuri, de quem se torna amigo, embora vá adiante vendê-lo, sem qualquer escrúpulo. Recolhido por um navio português vem para o Brasil, onde cultiva tabaco e açúcar. Trabalha arduamente quatro anos e prospera. Querendo conseguir ainda mais, toma outro navio para a África e novamente naufraga. Único sobrevivente, ele é levado pelas ondas para uma ilha próxima. Consegue, num rasgo de sorte, voltar ao que ainda restara da embarcação e, antes que afunde, dela retira provisões, caixas de ferramentas e armas de fogo.

Robinson enfrenta todo tipo de infortúnios, dentre eles um terremoto e febres tropicais, dos quais sempre se recobra. No décimo-quinto ano, ainda solitário, mas dono de plantações e bem instalado, descobre a "marca de um pé na areia" e encontra Sexta-Feira, indígena que, salvo por ele, torna-se seu escravo. Planeja construir uma embarcação para sair dali. Antes que isto ocorra,

outros náufragos aportam na ilha e, numa operação quase militar, ele e seu servo vencem quase todos, exceto um espanhol e um outro indígena, que descobre ser o pai de Sexta-Feira. Juntos, continuam o plano de fuga, adiado por falta de suprimentos. *Deus ex-machina*, surge um grande navio europeu que recolhe os náufragos. Estimulando um motim, Robinson consegue embarcar com Sexta-Feira para a Inglaterra. Chega a Londres em 11 de junho de 1687, após quase trinta e seis anos de ausência.

Duas ilhas de solidão, portanto, se fundiram (e confundiram) na colisão de projetos e de paradoxos do século XVIII se articulamos o Robinson de Defoe ao de Rousseau. A primeira aponta para a concepção de individualismo como aliado da tecnologia, da expansão e do desenvolvimento, coincidindo, de um lado, com a metáfora do individualista que se outorga criar, das ruínas da civilização, o novo pacto e, de outro, com a metonímia das relações de servidão que este mantém com Sexta-Feira. A outra, insulada na melancolia, rediscute a utopia do progresso e do Estado contratual, ameaçada pelos obstáculos que nele antevê o *outro eu* de Rousseau.

Os intelectuais do século XIX no Brasil parecem conhecer Rousseau através da apropriação que dele faz Bernardin de Saint-Pierre. Não há, creio, nenhuma influência direta de seu pensamento em Alencar. Ressalvando-se não existir, em Alencar, intenção filosófica no enfoque do problema, sua narrativa aborda a questão de forma sensível, tornando-a *forma interna do romanesco* Seja como insulamento (com vistas ao cálculo e à acumulação, como na visão do Robinson apresentada por Watt), seja como isolamento (o mergulho na interioridade, tal como é dominante em Rousseau) a *solidão* é potente agenciadora de sentidos e de questionamento, na forma e no conteúdo dos romances de Alencar. Ela produz, por vezes, um interessante efeito de estranhamento. No limite deste artigo, tratarei de como isto se dá em dois romances histórico-indianistas – *Iracema* e *O guarani*.

A solidão é quase sempre evocada na obra de Alencar de maneira dúplice. Num primeiro nível, é forma de expressão das dúvidas e isolamento do novo país diante da incerteza de rumos. A procura de desprender-se do complexo colonial de que fizera parte vincula-se ao destino dos personagens. Indígenas cheios de virtudes, eles problematizam os dilemas vividos, em nosso século XIX, por um *eu* cindido entre a cidadania e os desejos individuais. Num segundo nível, no novo pacto brasileiro, a solidão tematiza a busca de um novo código e dos tropeços para definir, implantar e administrar a "hipótese Brasil", a partir de modelos ao mesmo tempo autóctones e importados.

Sua obra romanesca nos conduz, portanto, à matriz das solidões. Ela é sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma inadequação entre os sonhos dos homens, sua alma, e a ação que lhes permite a máquina do mundo,

textualizadas, por exemplo, na saudade e na solidão que atingem, por razões e com rendimentos distintos, Iracema e Martim.

Afastada de seu povo, ao fugir com o amado, Iracema abandona, até certo ponto, o estado de natureza. Sem os "seus", segue o guerreiro branco. Este também vai deixá-la, partindo com Poti, em campanha. O estado de natureza com que a heroína a partir disso se defronta é o da solidão de um eu cujo destino se revela interrompido. Não pode voltar atrás, nem ir mais adiante. Até o retorno de Martim, Iracema tem diante de si a hipótese regressiva (e mortal) de retorno ao estado mais primitivo do primitivo: o de identificar-se com o indiferenciado, até definitivamente refluir à dimensão de terra-mãe, que a enterra.

Se "*Tudo passa pela terra*" (Alencar, 1975: 57), o mito se transmuda em história, na confluência do corpo morto da mãe, a virgem de Tupã, com o silêncio reservado ao filho, ícone de uma pesada ausência: o brasileiro Moacir vive ao custo do corpo de Iracema, enterrada sob a força de uma outra fecundação, a da *mairi* dos cristãos. *Locus* nada ameno de uma autoctonia fraturada, o corpo de Iracema recua à condição de sombra melancólica, significante que percorre e, subterraneamente, corrói, o tom de outra forma eufórico de uma narrativa urdida sob o signo das *identidades em solidão*. Reserva-se aos dois personagens maiores da galeria histórico-indianista de Alencar o trágico movimento para dentro de si mesmos, até se confundirem com a natureza que, se os concebeu, irá retê-los e, num certo sentido, engolfá-los em seus domínios. Não é de pouca monta o que Alencar realiza ao tematizar *a solidão como lugar da origem da nacionalidade*. Alencar trazia à luz a discussão de um tópico extremamente problemático e não o representava apenas como mais um intelectual ural por excelência, o homem pactário do novo contrato do Estado-nação. envolvido com a elite vinculada, diretamente, ao projeto político do Império e do Instituto Histórico e Geográfico, instituição que, de modo oficial, implantava uma visão de brasilidade. De certa forma incompatibilizado com as elites nacionais, e sem contar com «o povo", até hoje uma categoria à margem de qualquer direito entre nós, o terreno em que se movia sua preocupação com a "hipótese Brasil" era singular.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. II. Imperialismo, a expansão do poder, uma análise dialética. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Documentário, 1976.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções. Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

LACOUE-LABARTHE, Ph. E NANCY, J-L. *L'absolut litéraire*, théorie de la littérature du romantisme allemand. Paris, Seuil, 1978.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa, Presença, [s.d.]

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile* ou de l'éducation. Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. 3.ed., Brasília, UnB, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro, Ediouro,[s.d.]

STAROBINSKI, *Jean. Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*. Seguido de sete ensaios sobre Rousseau. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

LETRA, IMAGEM; PORTUGAL, BRASIL – LEITURAS DE EÇA EM CIRCUITO

Márcia Marques de Morais
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - Brasil

Resumo: A partir do cotejo entre o romance português *Os Maias*, de Eça de Queirós e sua releitura pela minissérie da televisão brasileira de mesmo nome, adaptada por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, este texto trabalha o diálogo intersemiótico na produção de sentidos processados pela imagem e pelo código lingüístico. Seus objetivos são, basicamente, apontar: (i) em que medida essa operação intersemiótica deixa entrever uma outra estética, reiteradora ou diversa da literária na adaptação imagética da obra e (ii) o papel dessa intersemiose no trânsito da cultura lusófona. O estudo se insere em pesquisa mais alentada de outras narrativas do escritor português transcriadas para o audiovisual brasileiro e pretende analisar as relações entre letra e imagem, como movimentos de preservação, apropriação, atualização e circulação da cultura lusófona. Visa, ainda, em última instância, a revelar como a precedência da imagem sobre a letra, na contemporaneidade, pode ser estratégica para o acesso aos clássicos na formação do sujeito, cuja leitura crítica propiciaria a passagem de mero espectador a leitor reflexivo.

Palavras-chave: literatura portuguesa; audiovisual brasileiro; Eça de Queirós; *Os Maias*.

O propósito inicial desta comunicação teve como motivação uma primeira leitura da minissérie *Os Maias*.

A inserção de episódios de *A Relíquia*, na trama da obra-prima queirosiana, causou-nos uma certa inquietação, que, ecoando mesmo o *Unheimliche* freudiano[1], costurava familiar e estranho.

A familiaridade daquele tom satírico, entretecido com o tom "majestoso andante"[2] do romance, como o nomeia Luís Fernando Veríssimo, no encarte do vídeo-disco, explicar-se-ia apenas por serem ambas as obras de mesma lavra. Aliás, fazer circular, através do grande romance, outras produções de Eça de Queirós, teria um impacto cultural importante, em termos do alcance da literatura. Isso talvez se comprovasse através de outras inserções: além de *A*

1. Freud, S. *História de uma neurose infantil* (1818 [1914]). Trad. Eduardo Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (ESB, 17).

2. VERÍSSIMO, L.F. "Uma apresentação" In: AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias.* Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2004. (encarte).

Relíquia, houve um reaproveitamento de *A Capital*, que, segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho, compuseram "uma espécie de trama paralela"[3], como se lê em "Uma apresentação", no referido encarte.

O estranho, no entanto, acentuou-se como efeito daquela leitura adaptada, soando bastante abrupto o cruzamento das duas obras, não arrefecido nem sequer pelo argumento de "tramas paralelas"...O encaminhamento trágico da história romanesca parecia agredido pela farsa, pela caricatura do picaresco e, parece, que uma boa parte de leitores brasileiros de Eça de Queirós reagiu negativamente a essa intratextualidade...

Justificar-se-ia essa estratégia discursiva com vistas a um maior alcance da literatura queirosiana?

Ou ela acabaria por comprometer o próprio romance, quebrando-lhe um certo andamento lento e progressivo em direção ao trágico, marca inconteste de *Os Maias*?

Aliás, a apropriação do tom trágico pela minissérie é ponto alto da adaptação e direção e, a nosso ver, garante um liame importante entre a produção literária e a recepção imagética. Luís Fernando Veríssimo é enfático quanto a essa produção de efeito de sentido na releitura do romance e analisa como a estética cinematográfica garantiu isso, através da "câmera andante nos levando como um lento tema trágico que repassa uma sinfonia"[4], conforme pontua no texto citado.

Assim, a quebra desse tom não se justificaria em função de trazer a lume, no mesmo contexto televisivo, *A Relíquia*.

Em vista disso, o nosso primeiro impulso foi julgar que tal estratégia cairia no goto da audiência e que se projetava um telespectador-modelo, nos moldes do leitor-modelo de Umberto Eco.[5]

Como esse espectador é menos virtual que o leitor, porque mais próximo, mais presente, na acepção bem concreta do termo; como ele é, inclusive, perfilado por institutos de pesquisa de opinião, responsáveis pelas medidas quantitativas e qualitativas de público; como a relação midiática é eminentemente mercadológica e, portanto, pauta, em geral, sua produção, pelas prioridades que lhe confere a recepção, passa-nos pela cabeça que categorias da sátira desenhariam, com mais propriedade, o perfil do espectador de novelas brasileiras lendo a literatura portuguesa. Aliás, esse brasileiro, herói

3. CARVALHO, L.F. "Uma apresentação" In: AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias*. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2004. (encarte).

4. VERÍSSIMO, L.F. *Op. cit.*

5. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

macunaímico, está ele mesmo presente no romance queirosiano, figurado, metonímica e preconceituosamente, em personagens como a belíssima, mas de origem espúria, Maria Monforte, filha do negreiro dos Açores, Manuel ou, ainda, como Joaquim, pseudo-marido de Maria Eduarda, o brasileiro que não prima pela lisura nas relações comerciais com seu próprio país.

Diante desses espectadores empíricos a partir dos quais se projeta o leitor-modelo das imagens produzidas em nosso aqui e agora, o apelo à mistura dos textos de Eça de Queirós admitiria outra explicação para além das pragmáticas.

No entanto, são essas as alegadas para as inserções de uma obra na outra. Seriam as condições de produção ditadas pela emissora as responsáveis pela intratextualidade da minissérie: o romance só proporcionaria a reescrita de vinte e quatro capítulos, quando seriam necessários, no mínimo, quarenta para o Programa.

Os leitores da literatura de Eça de Queirós parece terem-se ressentido dessa opção que privilegiou a obra em geral, mas que, de certa forma, "desvirtuou" o romance, pelo que se supõe da fala do diretor, reproduzida na apresentação do DVD, sobre «repensar" a minissérie: «Com a intenção de recuperar do romance original sua força e brilho, fizemos o caminho de volta, graças a uma edição que foi subtraindo, fala a fala, todos os personagens, diálogos e tramas que não pertenciam ao romance *Os Maias*(...)" e termina, afirmando: "Sinto-me agora fechando assim este afetuoso ciclo, buscando respeitar, em igual grandeza, tanto os admiradores da série quanto os leitores do Eça."[6]

Diante, pois, da impossibilidade de examinar a intratextualidade, propusemo-nos, a partir da leitura imagética de *Os Maias*, tentar o diálogo intersemiótico, cotejando a produção de efeitos de sentido processados pela imagem e pelo código lingüístico, para tentar apontar:

(I) - em que medida essa operação intersemiótica deixa entrever uma outra estética, reiteradora ou diversa da literária, na adaptação da obra e

(II) - o papel dessa intersemiose no trânsito da cultura lusófona.

De início, cumpre salientar que o cotejo entre esses dois produtos culturais, um literário e outro audiovisual, não se reduzirá a um juízo valorativo que os hierarquize. O corrente discurso maniqueísta que separa os dois universos semióticos e que, em geral, aponta para a superioridade do texto literário, ficando a qualidade da produção imagética subordinada à idéia de fidelidade ao texto original, é, em si, preconceituoso pois julga de segunda grandeza a retomada da literatura pela "imagem" em movimento e desconhece categorias, tais como, a de leituras, no plural, a de produção de sentido, a de obra aberta, sublinhando, por outro lado, conceitos anacrônicos, como os de "

6. CARVALHO, L.F. *Op cit.*

leitura correta", sentido verdadeiro, interpretação unívoca de textos e do literário, em especial.

É nessa pauta que gostaríamos de trabalhar a comparação, ainda que incipiente, entre o romance de Eça de Queirós e o DVD, para, através da análise de algumas categorias da narrativa e da própria função poética, tentar argumentar em favor da imagem que lê um clássico, contribuindo para a circulação da obra literária e para a preservação de tradições.

A película narra a mesma história do texto literário, ou seja, a de três gerações, da família dos Maias: o avô- Afonso; o pai - Pedro e o filho Carlos, recheada de ingredientes próprios do romance oitocentista, com realce para a questão da separação de irmãos, no caso, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, desde o nascimento. O destino vai fazer que se encontrem, apaixonem-se, desejem-se, até que o desvelamento da relação de fraternia e o fantasma do incesto, ecoando a própria tragédia clássica, operem a separação de ambos. Essa história romanesca é o fio que conduz muitos outros episódios que gravitam em torno desse " romance familiar", tal como o definiu Freud[7], em que não faltam alusões históricas, fincadas na história de Portugal ; críticas sociais e políticas; disputas literárias e discussões sobre mudanças estéticas no contexto do século; o questionamento de instituições, tais como a Igreja, o Estado, a Educação, a Política, o Casamento etc.

Inicia-se a minissérie também como o texto literário, com voz em *off*, fazendo as vezes do narrador, e apresentando o "solar" dos Maias - "a casa do Ramalhete" -, ou simplesmente, "o Ramalhete". Se, nesse momento, a leitura da letra nos faz perceber o motivo do nome, quando se lê que ele "provinha decerto dum revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico de Escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números duma data"[8], tal como se escuta, no fundo da narrativa fílmica, o ritmo mais lento e possibilitador de reflexão imediata faz que já se antecipem algumas questões cruciais para a interpretação da obra, tais como: o fato de nunca se ter colocado o brasão da família; a ênfase ao nome "Ramalhete" referindo-se ao apanhado de girassóis.

A maestria do escritor já está a preparar o clima em que se darão os questionamentos da estrutura social referida no romance, bem como já está a mostrar, alegoricamente, o desmoronamento de algumas instituições sociais bem como sua estratificação. No entanto, essa interpretação, parece-nos, passaria batida ao espectador não-leitor de *Os Maias*. Seria essa uma perda?

---

7. FREUD, Sigmund. "Gradiva" *de Jensen e outros trabalhos*. Trad. Maria Aparecida de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976 pp. 147-158 (ESB, 9).

8. QUEIRÓS, Eça. *Os Maias*. Episódios da vida romântica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 05.

Sim e não, para se insistir em que não pode ter um juízo maniqueísta o cotejo literatura e televisão, como vimos insistindo.

Sim; porque, de fato, entrar no clima de uma obra e, em particular, deste romance, desde a sua primeira página, através da descrição de um espaço, não por acaso privado, que substitui a ostentação de brasões de família pela singeleza de um ramo de girassóis, aponta para o alcance da função poética, tal como a quis Jakobson[9] em que todos os elementos da mensagem têm sua importância e ecoam, em toda a estrutura da obra.

Não; porque, se a velocidade da imagem faz que não se dê, de imediato, a passagem do discurso do enunciado ao da enunciação, essa mesma velocidade propiciará uma série de aproximações de imagens do romance que, mediadas pelos significantes verbais e sua intrínseca linearidade, atrasam, no mínimo, algumas associações, se não as neutralizam. Para tentar maior clareza, vamos examinar o material audiovisual.

Trata-se, ainda bem no início da narrativa fílmica, da belíssima aproximação de três cenas/ imagens, operadas, não por acaso, pela cor vermelha na tela/ no vídeo.

Estamos a referir-nos à associação entre o vermelho das rosas mandadas por Pedro da Maia a Maria Monforte, o vermelho do sangue da tourada portuguesa, não por acaso, acrescida ao enredo do romance pela adaptação, e o vermelho da sombrinha que reúne sob si, em Sintra, o par enamorado e que, na obra literária, está em um parágrafo especialmente colorido. Se no romance se lê que, diante da exclamação do Sequeira sobre a beleza de Maria, " Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate, que agora se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo - como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas"[10], perceba--se como o símile do trecho transcrito impulsiona toda a sequência associativa do DVD e como o "vermelho" (por extensão, o sangue), no vídeo, terá um efeito imediato do sentido trágico que se está antecipando. Aqui também se explicaria a inserção da tourada como sendo o lócus e o momento da aproximação entre Pedro e Maria - não sendo parte do enunciado do romance, segundo a adaptadora, a cena foi buscada em manuscrito inédito de Eça de Queirós e, como se pôde ver, contribuiu enormemente para a reiteração de sentido que se pretendeu enfatizar e veicular.

Sob essa óptica, podemos adiantar que, se o viés crítico do romance, já se delineou em seu frontispício, nos azulejos da fachada da casa dos Maias, a condução trágica do enredo está marcada desde as primeiras imagens do filme.

---

9. JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

10. QUEIRÓS, Eça. *Op. cit.* p. 21.

A cena em que a câmera passeia pela entrada da casa dos Maias, mostra Carlos da Maia voltando à casa abandonada junto com o Ega e fixa-se em um portão com corrente e cadeado pesado, aberto por uma mão que se desveste de uma luva negra, lembrando "aprisionamento", ausência de liberdade, falta de escolha, ou seja, a força do destino, da roda da fortuna, em termos da tragédia, e o determinismo próprio da estética realista-naturalista. Na película, os dois amigos adentram o portão aberto, e a câmera «gasta», ao todo, sete minutos, nessa cena "deslocada" do texto literário. Tal deslocamento condensa a atmosfera que vai envolver a narrativa fílmica, tentando mimetizar a textual.

Na adaptação para a tela, o recurso de fazer os dois amigos adentrarem o casarão abandonado faz que o tempo avance. Mostra Carlos retornando ao Ramalhete e, a Ega, que diz ter a impressão de que " antigamente havia mais horizonte" e que a faixa do rio que dali se avistava, "parecia maior", responde: "- Eram nossos devaneios. Nossa pretensão de mudar este país fazia tudo parecer maior".

Fica claro que se adianta uma leitura política da obra, nessa cena final do romance, deslocada para o início da minissérie, como fica também explícita a passagem do âmbito doméstico, da casa familiar, do espaço interno, para o espaço externo, o país, a sociedade, quando a câmera desliza da fachada da casa para o diálogo entre os amigos. Frise-se aqui já a desconfiança de que essa direção de leitura sociológica, por parte do produto televisivo, fica bastante amainada, em detrimento das trágicas tramas amorosas, do "romance familiar" mesmo e do gênero romance como sendo a epopéia do mundo burguês, como bem o nomeou Lukács[11].

De qualquer modo, a intenção foi posta aí e, se a visão sócio-política será pontuada nos diálogos entre as personagens, no desenvolvimento do vídeo, acabará por ser sufocada pelas imagens fortes e esteticamente sedutoras das cenas e dos desencontros amorosos. É claro que tais desencontros e o tom trágico mesmo poderiam prestar-se também a uma leitura política, sugerida no roteiro de adaptação do livro, em relação à "nossa [frustrada] pretensão de mudar este país", da fala de Carlos respondendo a João da Ega, mas isso seria muito mais objeto de reflexão, algumas vezes atropelada pela velocidade de imagens outras, muito impactantes.

Tal leitura, no entanto, circulou entre a crítica literária que se dedicou à recepção de *Os Maias* pela televisão brasileira. Hélio Guimarães é enfático em relação à cena:

> O drama ultrapassa o limite da família que empresta o título ao romance, para tornar-se também o drama de uma certa burguesia portuguesa fadada à endogamia,

11. LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. Trad. Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984 (apostila).

> à esterilidade, à extinção de sua linhagem e cuja desgraça tem início com a mistura do sangue fidalgo de Pedro da Maia com o sangue importuno da filha de um traficante de pretos, atividade que tem lastro histórico no projeto colonial português[12]

Nesse diapasão, atualiza a leitura trazendo o foco para a realidade brasileira do fim do século XX, quando diz: "Na minissérie *Os Maias*, embora a ação se desenvolva em Portugal e no século XIX, há eco do clima generalizado de decepção com o Brasil e do esgotamento do projeto político e econômico neoliberal vivido a partir de 1999."[13] .Essas são "as marcas da atualidade", conforme subtítulo de Guimarães a seu ensaio, encontradas na adaptação.

De nossa parte, se essa foi a intenção da minissérie quanto ao vezo crítico da leitura do romance queirosiano, não nos iludimos com o resultado, considerados o público a que se destinou o programa televisivo e seu horário de exibição.Continuamos a achar que o espectador, tocado por esse viés crítico, é o leitor tradicional de Eça de Queirós, o leitor de sua literatura e que o leitor só espectador, em sua maioria, quer ler e assistir a uma história romanesca tensionada, no máximo, pela tragédia que purga os dramas pequeno burgueses e promove a catarse.

Assim, a história do primeiro drama familiar narrada em um capítulo e meio, na minissérie se estende por quase 25% do DVD. Esse «atraso» adianta a narrativa à medida em que o segundo drama familiar, o de Carlos da Maia - núcleo principal da trama - será pontuado a partir desse primeiro. Assim, muitas cenas parecerão repetições de um *dejà vu*. Relembremos a cena da ida de Carlos a Sintra em busca de Maria , bastante desenvolvida na tela e a mesma/outra ida a Sintra, esta de Carlos buscando encontrar Maria Eduarda. A aproximação dessas duas cenas, não no espaço fílmico, mas no tratamento imagético dado a ambas, faz que a repetição, marca importante do trágico, como querem a própria tragédia grega e a psicanálise que se funda a partir de uma das manifestações da literatura helênica, seja recurso importantíssimo da releitura do romance na produção de efeitos de sentido da literatura. Numa análise mais pretensiosa, podemos ler essa reiteração da repetição em cenas apontando a própria determinação realista em que não se pode fugir ao que previamente nos constituiu.

Pulando da análise mais cerrada de cenas do início da minissérie para as cenas finais, é mister sublinhar, pelo menos, duas direções de leitura, a nosso ver esteticamente antagônicas, na releitura da letra portuguesa pela imagem

---

12. GUIMARÃES, Hélio. "O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias". In: PELLEGRINI, Tânia *et al*: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2003, p. 102.

13. GUIMARÃES, Hélio. *Op. cit.* p. 103.

brasileira. Trata-se, primeiro, da volta física de Maria Monforte como personagem tísica , às portas da morte, que traz à família Maia informações perdidas da origem de Maria Eduarda. A cena parece muito carregada e caricatural; lembrando enredos de contos-de-fada, em sua vertente de bruxas e feiticeiras, soa um acréscimo excessivo e muito "denotado", explicativo para a trama... No entanto, corre em direção inversa o tratamento dado à relação incestuosa final de Carlos da Maia e Maria Eduarda, em que a câmera "narra" a forte cena e consegue dar-lhe uma "conotação" pictórica, fazendo visualizar a queda e expulsão do paraíso. Além disso, instaura-se, pela cena, a angústia, tanto do ponto de vista freudiano quanto a existencial mesma, quando o protagonista, em posição fetal, faz ler o anseio pela volta ao útero, diante de um mal-estar, inclusive, de uma "civilização"[14].

Por fim, gostaríamos de frisar que, em nossa óptica, a atualidade da recontextualização do romance se dá eminentemente através das questões de gênero que tão bem suscita, em relação ao foco que dirige, não só às principais personagens femininas, Maria Monforte e Maria Eduarda, mas, também, com muitíssima propriedade, na urdidura de D. Maria da Cunha, figura muito mais forte, parece-nos, na produção imagética que na literária.

Gostaríamos de finalizar a nossa comunicação, afirmando a importância da retomada, pela imagem brasileira, de uma obra-prima da literatura clássica, não com base na alta qualidade estética, que, por si mesma, já seria ponto positivo, mas, sobretudo, por acreditarmos não só na força da imagem neste nosso século quanto também na importância dos clássicos para a formação do sujeito; se o acesso a eles se dá, hoje, pela imediatez da imagem, a expectativa é de que a sua leitura crítica, a ser processada na Escola e na Sociedade em geral, possa favorecer a passagem do mero espectador a um leitor reflexivo.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo vídeo, 2004. 4 vídeos-discos (940 min.): NTSC: son.color

CARVALHO, Luiz Fernando. "Uma apresentação" In: AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias*. Direção: Luiz Fernando. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2004. 4 vídeos-discos (940min.): NTSC: son.color. (encarte).

ECO, Umberto. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

14. FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão. O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. (1927-1931). Trad. José Octávio de Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (ESB, 21).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD. Sigmund. "Lembranças encobridoras" (1899). In: *Primeiras publicações psicanalíticas* (1893-1899). Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 329-354. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 3).

FREUD, Sigmund. "*Gradiva" de Jensen e outros trabalhos*. Trad. Maria Aparecida de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 147 – 158. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* (1918 [1914]). Trad. Eduardo Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão. O mal-estar na civilização e outros trabalhos*.(1927 – 1931). Trad. José Octávio de Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974 (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, 21).

GUIMARÃES, Hélio. "O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*" In: PELLEGRINI, Tânia *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

LUKÁCS, Georg. *O romance como epopéia burguesa*. Tra. Letizia Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984 (apostila).

QUEIRÓS, Eça. *Os Maias*.Episódios da vida romântica.São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROBERT, Marthe. *Origines du roman et roman des origins*. Paris: Gallimard, 1981.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. "Uma apresentação" In: AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2004. 4 vídeos-discos (940 min.): NTSC: son. color. (encarte).

SOGESAS
SOGESAS

LETRA, IMAGEM; PORTUGAL, BRASIL – LEITURAS DE EÇA EM CIRCUITO (ALVES & CIA.)

Márcio Serelle
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Brasil)

Resumo: A partir do estudo das relações entre a novela *Alves & Cia*., de Eça de Queiroz, e sua adaptação para o cinema brasileiro, dirigida em 1998, por Helvécio Ratton, com o título de *Amor & Cia*., este artigo pretende refletir sobre a tradução intersemiótica como um processo que envolve diferentes sistemas sígnicos e, neste caso, diferentes espaços culturais. Este texto analisa como o filme – novo dispositivo de enunciação que se forma a partir do ato traducional –, além de estabelecer relações intertextuais com a obra queiroziana, engendra nova teia intertextual, que se abre à manifestação do olhar autóctone (brasileiro) sobre a ficção estrangeira (portuguesa), originando um espaço liminar de leitura reflexiva da tradição.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Eça de Queiroz, Lusofonia.

Os leitores de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, lembrar-se-ão, certamente, da passagem em que Luísa prepara-se para ir, pela primeira vez, ao "Paraíso", casa retirada e discreta, "para os lados do Arroio", arranjada pelo amante para os encontros diários. De imaginação modulada pelo folhetinesco, a personagem projeta, a partir de um romance de Paul Féval e do perfilhamento janota de Basílio, o que seria o "ninho": um casebre arruinado – como uma das casas velhas germinadas do bairro –, mas que escondia ambiente de "cetins e tapeçarias", em que os pés nus pisavam *Gobelins* veneráveis. "Imaginava Basílio esperando-a estendido num *divan* de seda: e quase receava que a sua simplicidade burguesa, pouco experiente, não achasse palavras bastante finas ou carícias bastante exaltadas"[1]. No entanto, logo a técnica indicial de descrição, como simulação de acesso à verdade, opõe-se ajustando e corrigindo, como lente aos olhos míopes, àquilo que o movimento realista considerava como visada subjetiva, fantasiosa e distorcida de românticos. O descoramento do *paraíso* dá-se, na personagem, por meio de um mosaico estésico, cujos pequenos fragmentos são captados não somente pelo olhar (embora a visão desempenhe, aqui, em analogia com o olhar fotográfico, papel fulcral), mas por uma *autopsia* mais completa – e por isso também mais convincente, que se inicia, logo à entrada da casa, com um "cheiro mole e salobre" que enoja; o ranger do berço e o "chorar doloroso de uma criança"; e chega ao quarto pequeno onde estão

1. Eça de Queiroz, *Obras completas* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 587).

"uma cama de ferro com uma colcha amarela, feita de remendos juntos de chitas diferentes: e os lençóis grossos, dum branco encardido e mal lavado, (...) impudicamente entreabertos..."[2]. Nos livros, o romance; ali, a vida. No capítulo VII, o embate romance/vida ressurge quando Luísa, sentido-se culpada, interroga-se sobre o que a teria levado a Basílio:

> nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê--la amar? Nunca![3]

Assim, o projeto realista surge com força na narrativa não somente pela técnica minuciosa, mas também pela tensão intertextual proposta entre a configuração da percepção das personagens pelo sentimentalismo de caráter ultra-romântico e a cena que se revela crua, na pretensão de um verdadeiro descortinamento. Trata-se, enfim, da passagem, muito hábil, de um projeto a outro, ou de uma ilusão à outra, na medida em que, na recusa do imaginário e da artificialidade românticas, emerge a crença realista na possibilidade e necessidade de estreita imitação da vida real, como proposta ideológica e mimética, por meio de recursos documentais. Ao ativar a própria ficção como crítica ao romance romântico, o autor inclui, nesse movimento, a ironia ao próprio leitor de folhetins que, possivelmente, pôde e pode reconhecer-se nos muitos reflexos de leitura presentes na diegese, que parecem lembrá-lo que "*de te Fabula narratur*".

Essa estratégia intertextual, presente em *O primo Basílio*, apresenta-se, neste artigo, como uma questão inicial, à guisa de pórtico, para o estudo da adaptação de outra obra de Eça de Queiroz, a novela *Alves & Cia.*, para o cinema brasileiro, produzida em 1998, com o título de *Amor & Cia.*, roteiro de Carlos Alberto Ratton e direção de Helvécio Ratton. A tradução intersemiótica, como processo que "determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao original"[4], implica necessariamente o enfrentamento da diferença, expondo, com agudeza, o movimento de transmutação já presente na tradução poética entre línguas. A tradução de uma informação estética é, como assinalou Campos[5], sempre *recriação*, pois, no processo, não se traduz apenas o significado

2. Eça de Queiroz, *Obras completas* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 586).

3. Eça de Queiroz, *op. cit.* p. 606.

4. Julio Plaza, *Tradução intersemiótica* (São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 31).

5. Haroldo de Campos, "Da tradução como criação e como crítica", in: *Metalinguagem e outras metas.* (São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 31-48).

– este, apenas uma guia para empresa recriadora –, mas o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma.

No caso das adaptações televisivas e cinematográficas, passa-se do contexto verbal para um contexto predominantemente (mas não só) imagético, em que os signos empregados no novo arranjo estabelecem novas estruturas conectivas que, pelas suas especificidades, tendem a se desvincular daquelas presentes no original. Na adaptação televisiva de *O primo Basílio,* dirigida por Daniel Filho e exibida pela Rede Globo, no Brasil, em 1988, a tensão intertextual citada acima foi gerada pela sobreposição de um diálogo entre as personagens Luísa (Giulia Gam) e Leopoldina (Beth Goulart) – em que aquela, citando Féval, conta a esta suas expectativas –, às imagens do verdadeiro sobrado decadente e de seus moradores grotescos e soturnos. Ou seja, a configuração da psicologia romântica que se dá, no romance, por meio de um fluxo de consciência, é externalizada e transformada – um tanto forçosamente – em diálogo. O que se inicia como fala de um diálogo torna-se, aos poucos, *off* descritivo de cenas que não se vê, ou melhor, vê-se às avessas. Consegue-se, assim, também na série televisiva, um efeito irônico, mas sem a ressonância metalingüística presente na ficção literária, em que o próprio romance faz a crítica ao romanesco, no diálogo literário entre textos românticos e realistas. Perde-se, ainda, na passagem para o televisivo, o importante efeito especular de um leitor que lê leituras em um livro; tem-se, como resultado, um espectador que assiste a personagens que conversam sobre suas referências literárias.

O movimento traducional intersemiótico (como o da passagem da literatura para o cinema ou para a televisão) pede, inicialmente, uma atitude crítica que, por meio da análise da obra original, desmonte a máquina da criação poética, então cristalizada em poema, romance etc., para remontá-la em um outro sistema de signos, configurado não somente pelos aspectos de linguagem de seu suporte, mas por ajustes de focos temporais e culturais. Esse novo dispositivo de enunciação, que se forma a partir do ato tradutório, além de estabelecer relações intertextuais com a obra propriamente dita, tangendo-a em pontos medulares, e com os textos incorporados por essa obra, pode também engendrar nova teia intertextual, que se abre, muitas vezes, como em *Amor & Cia.*, à manifestação do olhar autóctone sobre a ficção estrangeira, originando um espaço liminar de leitura reflexiva da tradição, que une e separa espaços culturais diferentes.

O diálogo entre Helvécio Ratton e Eça faz-se, curiosamente, por uma narrativa de espólio, que, embora secundária na obra queiroziana, mantém, por sua vez, ligação temática com a produção romanesca principal do autor, notadamente *O primo Basílio*, ao apresentar um caso de adultério no meio da pequena burguesia lisboeta, embora sem o rígido enquadramento ideológico desse romance. Escrita provavelmente entre 1883 e 1891, mas publicada pela

primeira vez em 1925, em edição cuidada por José Maria D´Eça de Queiroz, filho do escritor, *Alves & Cia.* foi descrita pela crítica como uma espécie de *"Primo Basílio"* sem o cientificismo do realismo[6]. Luiz Fagundes Duarte, na introdução à edição crítica da obra, publicada em 1995, assinala que nome de Ludovina aparece, por vezes, trocado pelo de Luísa e Leopoldina (personagens de *O primo Basílio*), interferência explicada, talvez, pelo fato de as três mulheres pertencerem "sensivelmente ao mesmo estrato social e est[arem], directa ou indiretamente, implicadas em adultério (reunindo as qualidades que, segundo Eça, a isso conduziam fatalmente)[7]."

Amor & Cia. desenvolve-se, portanto, a partir desse substrato literário estranho e familiar ao espectador brasileiro, o que permitiu, de imediato, o reconhecimento e transferência de uma tópica e do prestígio queirozianos para o circuito cinematográfico nacional. Por outro lado, o trabalho com uma novela menos conhecida e menos reverenciada do autor afastou, pelo menos na crítica jornalística, as comparações entre filme e texto, tendo a obra sido recebida como nova experiência estética cinematográfica e não por meio das usuais (e muitas vezes equivocadas) balizas judicativas da fidelidade de transposição.

Os sinais de ruptura no processo da adaptação são perceptíveis já no título adotado por Ratton, com a substituição do patronímico "Alves" pelo substantivo "amor", indicando a passagem do particular para o universal, ampliando, para qualquer espaço e tempo, as contradições inerentes às relações humanas. Convém lembrar, contudo, que o nome da novela, *Alves & Cia.*, não foi dado pelo autor, mas pelo primeiro editor da obra, a partir de expressão presente no texto. Esse primeiro título, quando confrontado com o próprio texto, proporciona um ruído irônico, em que a Cia. (a firma liderada por Godofredo Alves) adquire o significado também de sociedade e parceria na relação amorosa do triângulo formado na narrativa, sugerindo, ainda, os interesses sociais e financeiros presentes no casamento, visto aqui, também, como empreendimento. Já *Amor & Cia*, sem apagar a noção da parceria no negócio da relação triangular, enfatiza o próprio sentimento "amoroso", percebido pela ótica ingênua da personagem romanesca, relacionando-o a outros sentimentos e outros interesses, por vezes conflitantes, que regem o casamento burguês.

A opção pela novela, gênero com material diegético mais concentrado, em oposição à expansividade do romance queiroziano, permitiu a transposição do texto para o longa-metragem (cuja duração média é aproximadamente o tempo que se leva para ler um conto mais extenso ou justamente uma novela) sem que

6. Cf. Luiz Fagundes Duarte, "Introdução", in: Eça de Queiroz, *Alves & Cia.* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, pp. 15-29).

7. Duarte, *op. cit.*, p. 22.

fosse necessária a supressão radical de eixos paradigmáticos presentes no original. No audiovisual brasileiro, tanto *O primo Basílio* e, mais recentemente, *Os Maias* foram transcriados em séries televisivas cuja composição episódica e teleológica facultou o desenvolvimento dos núcleos desses romances. O caráter serial televisivo, que rompe a princípio com a força derivada da totalidade, metamorfoseia em ambiente eletrônico a recepção dosada dos romances, sujeita a interferências do "interesse do mundo", mas que se concretiza pela força acumulativa dos espisódios e um pacto, por vezes denso, de fidelidade e acompanhamento quase diário do narrado já fortemente instituído na cultura brasileira por meio das telenovelas.

Se, por um lado, o romance, por sua capacidade de deslocamento narrativo livre no tempo e no espaço tornou-se fonte contumaz de enredos para o cinema, superando mesmo as contribuições de textos dramáticos, por outro, teve, nessa mesma cultura cinematográfica, sua matéria diegética muitas vezes reduzida e simplificada pelas restrições convencionais de exibição. Em ensaio sobre Berlin Alexanderplatz de Fassbinder , adaptação de 15 horas e 21 minutos do romance de Alfred Döblin, exibida em partes na televisão, Sontag comentou que "para fazer justiça a um romance, é preciso que o filme seja não só um pouco mais longo mas sim extremamente longo – que rompa as convenções de duração estabelecida pela freqüência à sala de cinema"[8]. Para Sontag, a correspondência de expansividade, embora não garanta o sucesso da tradução, é provavelmente uma condição necessária. De todo modo, até agora, essa parece ser uma lógica que permeia as adaptações de Eça na história recente do audiovisual brasileiro.

A escolha de *Alves & Cia.*, como fonte narrativa para o cinematográfico, é também significativa no que diz respeito à visão de mundo que emerge do texto original, pois, como escreveu Maria Esther Maciel, o filme "traz à luz o lado menos conhecido do escritor português, ou seja, aquele no qual o olhar realista passa da fixidez à flexibilidade"[9]. Na fatura da obra literária, essa ambigüidade pode ser identificada, metonimicamente, já nas cenas iniciais, pelo presente que Godofredo Alves escolhe para o aniversário de casamento com Ludovina: uma pulseira que "era uma serpente mordendo o rabo, com dois olhos de rubis". O Uroboro, que significava inicialmente para Alves "a eterna continuidade, a volta regular dos dias felizes, alguma coisa que vai sempre girando num círculo de ouro"[10], passa a representar ironicamente, depois da "cena da traição", a

8. Susan Sontag, "Do romance ao filme: Berlin Alexanderplatz de Fassbinder", in: *Questão de ênfase.* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 165).

9. Maria Esther Maciel, "Um Eça oblíquo: notas sobre o filme *Amor & Cia.* de Helvécio Ratton", in: *A memória das coisas* – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. (Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 87).

10. Eça de Queiroz, *Alves & Cia.* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 42).

serpente do paraíso perdido, que "no seu ninho de seda (...) enroscava-se trincando o rabo"[11], num contraste entre a realidade e aparência, jogo social sustentado e denunciado pela obra. No filme *Amor & Cia.*, em que, logo após a cena da traição, maçãs são significativamente oferecidas a Alves por um feirante, o círculo fecha-se, no balanço irônico entre a continuidade e a ruptura, justamente quando, nas cenas finais, o bracelete, após ser recuperado por Alves (Marco Nanini) em uma loja de penhor, é colocado no pulso de Ludovina (Patrícia Pillar).

O exame minucioso e grave do real dá lugar, muitas vezes, nessa novela de Eça, a perspectivas mais ambivalentes, marcadas por passagens em que o próprio tema da traição conjugal é abordado com pilhéria, como na cena em que Medeiros e Carvalho, amigos de Alves, desfilam anedotas de adultério de que eles mesmos participaram. A idéia de exatidão realista presente na imagem do relógio de parede, em sua sonoridade dolente e cava, marcando pontualmente as duas horas da tarde, abre a narrativa e ancora-se, aos poucos, na meticulosidade do próprio Alves - quando este, por exemplo, faz questão de acrescentar o "til a Fabião" com sua "bela letra cursiva" – e transforma-se, no decorrer da narrativa, em vida regida pelas conveniências do negócio, em existência calculada e por isso mesmo amargamente risível e condenada à hipocrisia das relações de fachada, manifesta e desnudada nos cinqüenta mil réis que compram a viagem de Ludovina e do sogro à praia "para evitar falatório".

Na obra original, a psicologia do protagonista, configurada pelo romanesco como ocorre a algumas personagens de *O primo Basílio*, é trabalhada na clave do *Rocambole*, a obra Ponson du Terrail, citada pela personagem Carvalho para "classificar" a sugestão de Alves de um "suicídio à sorte" como forma de reparação. Já no primeiro capítulo, os traços melodramáticos de Alves, herdados da mãe, são apresentados ao leitor:

> (...) ficara-lhe na alma um vago romantismo que não queria morrer: gostava de teatro, de dramalhões, de incidentes violentos. Lia muito romance. As grandes acções, as grandes paixões, exaltavam-no. Sentia-se capaz de um heroísmo, duma tragédia. Mas isto era vago, e movendo-se surdamente, e raramente, naquele fundo do coração onde ele os tinha prisioneiros. Sobretudo as paixões romanescas interessavam-no: decerto não pensara nunca em lhes prover o mel ou o fel: ele era um homem casto que amava sua Lulu: mas gostava de as ver no teatro, nos livros[12].

O filme de Ratton aproveita-se da *flexibilidade* irônica presente nessa narrativa para estendê-la aos limites do burlesco, acentuando-lhe ora a instabilidade, ora o tom cômico, por meio da interpretação dos atores –

11. Eça de Queiroz, *Alves & Cia.* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 51).

12. Eça de Queiroz, *Alves & Cia.* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 39).

notadamente as de Nanini e Alexandre Borges – e de situações que tocam o caricaturesco. Em *Amor & Cia.*, a psicologia romanesca ironizada na novela, por via, principalmente, do protagonista, transcende a personagem e torna-se, de certo modo, a própria base tonal do filme.

Em uma cena rápida, a câmara registra Alves retirando furtivamente, debaixo de uma tabela de negócios, uma folha de jornal, dobrada no rodapé literário, em que se lia o título de um folhetim oitocentista: "A louca D'amor". Em outra, um trecho das cartas de Ludovina, possíveis provas da relação com Machado, é cotejado com uma passagem de "A dama das camélias", de Dumas, sugerindo que a ótica romanesca, como o vidro bisoté, pelo qual Alves observa, de modo distorcido, a virtual cena do adultério[13], atua como uma elemento mediador das percepções das personagens, conferindo-lhes um olhar afetadamente sentimental sobre o real. Contudo, o próprio filme, na estrutura de seu enredo, assume esse ponto de vista desde o início em cena, criada pelo roteirista, em que, antes do brinde entre os vértices do triângulo (Alves-Machado-Ludovina), um cálice de vinho do Porto é derramado na tolha de linho branco, como um "mal sinal". Essa "mancha de sangue", prenúncio de uma tragédia que permanece latente, mas que não chega a se concretizar na trama filmográfica, ecoa na evocação irônica do mal do século romântico, em diversas outras imagens (a caveira, o cemitério, o revólver, a espada, a navalha).

Nessa primeira cena, introduz-se, ainda, na voz da atriz Patrícia Pillar, a canção que perpassa o filme, em versão cantada ou apenas instrumental, como fio cultural mediador: "Quem sabe", de Carlos Gomes e Bittencourt Sampaio. A apropriação da modinha, composta em 1860, não apenas contribui para situar historicamente a adaptação na segunda metade do século XIX brasileiro, no caso nas cidades históricas de São João Del Rey e Tiradentes, como, também, dá o tom lírico-sentimental do relacionamento entre Alves e Ludovina. Sua melodia e letra ("tão longe, de mim distante/ onde irá, onde irá teu pensamento/ quisera saber agora/ se esqueceste o juramento"), que tocam as linhas da separação e da fidelidade, imiscuem-se como tema de fundo e superfície da narrativa fílmica. A modinha, gênero poético musical recorrente na própria obra queiroziana, é, ela própria, elemento mediador entre os espaços culturais português e brasileiro. Derivada da moda portuguesa, a "modinha" – termo modesto, cunhado no diminutivo – transgride o formalismo das cantigas palacianas, abandona os círculos fechados dos salões e, no Brasil, já aculturada nos fins do Império, populariza-se entre diversos estamentos.

Como fio mediador, a modinha realiza, em *Amor & Cia.*, não somente a ponte entre Portugal e Brasil, mas entre a pequena burguesia e a vida ao "rés-do-chão", como demonstra a fusão de cenas em que "Quem sabe" é cantada

13. Maciel, op., cit.

tanto por uma prostituta como por Ludovina, revelando, em perspectiva brasileira, um trânsito cultural menos elitista, que liga a rua ao sobrado. Esse duplo movimento é também, de certo modo, o do próprio filme, que, no processo tradutório, une espaços culturais lusófonos e manifestações artísticas de diferentes sistemas semióticos, e permite a recriação em tom burlesco e mais popular da narrativa queiroziana, estendendo-a ao público espectador em geral.

Outro ponto significativo de miscigenação, aberto pelo viés intertextual do filme, está na inusitada fusão entre as narrativas de Eça de Queiroz e Machado de Assis, facultada, talvez, pela própria abertura irônica já presente no texto original. Maciel escreveu sobre um possível diálogo subterrâneo entre *Amor & Cia.* e *Dom Casmurro*, "haja vista alguns dos artifícios de ambigüidade usados pelo escritor brasileiro no trato do tema de adultério e que se insinuam no processo de construção da narrativa fílmica de Ratton"[14]. Examinando esse caminho apontado pela crítica, podemos perceber, na obra fílmica, vínculo intertextual mais específico com o capítulo CXXIII de *Dom Casmurro,* "Olhos de ressaca", em que o narrador fica a ver os olhos de Capitu que, no enterro de Escobar, "fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã"[15].

No filme, em cena inserida pelo roteirista, os olhos de ressaca são também os de Ludovina, personagem que, deixada de lado e à sombra, em seu exílio forçado na praia, veste-se de preto, como uma viúva, e é literalmente tragada, em atitude suicida, pelas vagas do mar, numa alusão ao famoso capítulo machadiano. Resgatada, Ludovina conta ao pai que está grávida, remetendo, aí, a uma nova situação, também inexistente na novela original e que abre nova janela machadiana: a da dúvida sobre a paternidade da criança.

Assim, da infidelidade como tema da diegese à infidelidade no processo tradutório, em seus diversos sentidos, *Amor & Cia.* realiza, por meio, principalmente, da criação de uma nova rede intertextual, o fluxo não somente entre literatura e cinema, mas, principalmente, entre literaturas e culturas, produzindo uma obra híbrida, que busca fundir a matéria original queiroziana, de preciso esquadrinhamento social, e o movimento ao canto da boca machadiano, a partir de uma cultura também miscigenada, que atravessa, na narrativa, estamentos sociais diversos, ainda que a crítica à perspectiva pequeno-burguesa predomine no filme. Nesse caso, a tradução intersemiótica, diálogo entre sistemas sígnicos, revela-se também como importante processo de interação de diferentes espaços culturais lusófonos.

14. Maciel, *op. cit.*, p. 89.

15. Machado de Assis, *Dom Casmurro* (São Paulo: Abril, Cultural, 1978, pp. 324-325).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, Cultural, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 31-48.

DUARTE, Luiz Fagundes. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. Alves & Cia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: Tânia Pellegrini...[et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. pp. 91-111.

MACIEL, Maria Esther. Um Eça oblíquo: notas sobre o filme *Amor & Cia.* de Helvécio Ratton. In: *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 85-94.

PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

QUEIROZ, Eça de. *Alves & Cia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

QUEIROZ, Eça de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SONTAG, Susan. Do romance ao filme: Berlin Alexanderplatz de Fassbinder. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. pp. 163-174.

FILMOGRAFIA

AMOR & CIA. (Brasil, 1998), direção de Helvécio Ratton.

JUDITE TEIXEIRA, UMA EXCLUÍDA DO CÂNONE

Mª Luísa Carvalho Branco
Escola Superior de Educação - Instituto Politécnico de Bragança

Resumo: Pretende-se, com esta comunicação, divulgar a obra poética de Judite Teixeira, praticamente ignorada do público leitor português.

Teceremos algumas considerações sobre o comportamento histórico do cânone nacional, para tentarmos perceber as razões, também elas históricas, da exclusão canónica liminar de que a poetisa foi vítima.

De contornos nitidamente modernistas, a poesia de Judite Teixeira deve figurar nessa galeria da nossa literatura em que pontificam Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros… mas também outros, com direito permanente a serem lembrados e citados, em trabalhos críticos e em Antologias, como António Botto e Raúl Leal. O que faz dela uma excluída do cânone? Tomamos a liberdade de levar Judite Teixeira ao contacto com os leitores.

Palavras-Chave: Judite Teixeira; modernismo; cânone literário; Estado-Novo; censura.

1. Para uma história do cânone nacional

Da muita reflexão havida, nos últimos anos, em torno do Cânone, resulta, para nós, evidente que a instabilidade é uma das suas condições de existência fundamentais, tão importante quanto a permanência ou estabilidade. A evidência histórica aí está para comprová-lo.

No caso português, foi Pedro de Magalhães Gândavo quem redigiu a primeira lista de autores portugueses, visando a sua consagração, no *Diálogo em Louvor da Língua Portuguesa*, publicado em 1574, e onde figuravam "Sá de Miranda, nas comédias e nos versos"; João de Barros, autor da *Ásia*; a *Imagem da Vida Cristã*, de Frei Heitor Pinto; a prosa de Lourenço de Cáceres, Francisco de Morais, Jorge Ferreira de Vasconcelos e António Pinto; os versos de Luís de Camões, "de cuja fama o tempo nunca triunfará ", de Diogo Bernardes e de António Ferreira; a *Gramática* de Barros, bem como a *História da Antiguidade da cidade de Évora* de André de Resende.

Para o que aqui nos interessa, registemos que as escolhas de Gândavo não tiveram a ver com a forma manuscrita ou impressa das obras referidas; que a não inclusão de Gil Vicente se deveu, certamente, à necessidade de afirmação do gosto classicista da nova geração que prefere as comédias de Sá de Miranda às do grande dramaturgo, falecido por volta de 1536. Outras escolhas relevam e revelam a obediência a critérios diversos, "quer de interesses editoriais

protagonizados por diversos impressores, quer da concorrência que caracterizava as manifestações poéticas palacianas e o modo como se constituíam determinados círculos que funcionavam como instâncias de consagração do trabalho dos poetas"[1].

O que nos deve levar a perceber, desde logo, que a canonicidade nunca foi uma propriedade intrínseca das obras, mas sim o resultado dos seus contextos de transmissão, na relação que mantêm com outras, num determinado universo discursivo. O duplo processo de selecção/exclusão de autores e obras –e que é uma outra maneira de dizer a instabilidade -, que constitui a primeira condição de existência de um cânone, parece exercer-se, desde sempre, em função dos códigos sócio-culturais e genérico-estéticos historicamente dominantes.

A partir do século XIX, são identificáveis duas estratégias relativamente diferentes, em torno do cânone literário nacional: os estudiosos da história literária nacional adoptaram, quase sempre, o critério da exaustividade, na inventariação do património literário português – e falamos do Garrett do *Bosquejo de História da poesia*… e dos trabalhos de Silvestre Ribeiro, de Freire de Carvalho, de Inocêncio da Silva. Já os autores de antologias e de selectas escolares dedicaram-se a uma operação essencialmente selectiva, assumindo as escolhas de autores e de textos que, segundo o seu parecer pessoal, melhor imagem davam do *valor* e da qualidade do património literário.

Esta actividade de fazedores de antologias literárias, para fins escolares, identificamo-la, em Portugal, na sequência da criação do sistema de ensino público nacional, em 1836. O exemplo mais notável é o de António Cardoso Borges de Figueiredo, professor do Liceu de Coimbra, que edita em 1845 os seus *Lugares Selectos* que continuarão a reeditar-se até 1897, em 21ª edição - curiosamente, já depois da reforma liceal de 1895, que proibiu o uso das velhas selectas utilizadas na maioria das escolas portuguesas.

A importância deste manualista compreende-se, sobretudo, quando comparamos a sua selecção de autores, repetida nos *Lugares selectos*, com a primeira lista de autores e obras da literatura portuguesa elaborada oficialmente, e que consta do programa destinado ao *Curso de língua portuguesa* dos liceus, publicado em 1872[2]. Comparados os dois elencos, verificamos a quase total coincidência das escolhas efectuadas. O que nos autoriza a considerar Borges de Figueiredo o Mathew Arnold da nossa cultura literária, já que as suas opções de leitura terão sido determinantes na definição do primeiro cânone moderno oficial da literatura portuguesa. Que, talvez por ser, exactamente, o primeiro,

1. Ramada Curto, *História de Portugal*, coord. José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 7 vols., vol. 3, pp. 361.

2. Mª Luísa Carvalho Branco, *Literatura Portuguesa, A Fundação de uma disciplina*, tese policopiada de doutoramento, Braga, Instituto de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Minho, 2002, pp. 128-156.

cede ainda bastante à tentação da exaustividade, critério que será alterado já no programa de 1888, que propõe um leque muito mais reduzido de autores, de Gil Vicente a Castilho. E o cânone vai sendo expurgado de autores e textos claramente envelhecidos, quer pela temática quer pela linguagem que mobilizam, dando lugar, cada vez mais, a autores coevos, responsáveis pelos discursos da nova ficção romanesca, postos a circular através da imprensa escrita.

Está por fazer a história do cânone português ao longo do século vinte. Mas, arriscando uma avaliação empírica, parece-nos possível afirmar que, ao longo dos anos de vigência do Estado Novo, o cânone manteve-se fechado, único e impositivo, como tudo o resto, executando selecções cirúrgicas de excertos antológicos, exclusivamente orientadas pelos valores identificados que sustentaram a ideologia do regime. Foi o pós-25 de Abril que criou as condições para uma revisão e actualização do cânone literário nacional, sendo hoje evidente, passados trinta anos, a duvidosa vantagem duma renovação canónica feita em permanência, e na ausência de critérios mínimos de uma política cultural nacional. Um conjunto de questões a exigir outra abordagem e outro espaço.

Mas estes movimentos, mais ou menos cíclicos, de fechamento e de abertura do cânone, permitem-nos entender e acompanhar a complexa relação que, ao longo dos tempos, se estabelece entre as motivações mais profundas da sociedade e do seu sistema educativo, reflectidas na selecção autoral, temática e discursiva dos textos que a escola dá a ler, e o processo, em permanente curso, de evolução e estandardização da língua. O que, segundo John Guillory, "É uma relação extremamente complexa já que é a estandardização do vernáculo que permite a certos grupos sociais levar a bom termo os seus projectos de mobilidade e de ascensão social enquanto outros são com mais facilidade administrados e mantidos nos seus lugares."[3]

Fixemos esta afirmação, que retomaremos mais à frente, para avançarmos definitivamente, para o caso que nos motiva e que justifica esta comunicação. O caso da poetisa Judite Teixeira. Que não teve, até hoje, a oportunidade de figurar em nenhuma antologia poética, negando-se-lhe um reconhecimento literário que nos parece, aliás, bem merecido.

2. O caso Judite Teixeira

Judite Teixeira nasceu em Viseu em 1880, de pai incógnito e de mãe solteira. Foi perfilhada judicialmente, em 1907, por um alferes de Infantaria em processo conflituoso com a família, quando ela era já maior, e residente em

3. John Guilllory, *Cultural Capital. The Problem of literary canon formation*, Chicago and London,The Univ. of Chicago Press, 1993, p. 77.

Lisboa. Foi casada em primeiras núpcias com um empregado comercial de quem se divorcia, em 1913, para casar, um ano mais tarde, com um jovem advogado lisboeta a trabalhar no Luso (Mealhada). Reside na capital, numa casa "cujo décor, [é] de verdadeiro requinte"[4], "confortável, tépida, acolchoada de tapetes e almofadas, onde uma ou outra estatueta brilha, no encanto da sua nudez."[5]. Pouco mais se sabe dela, até ao registo da morte, em 17 de Maio de 1959, com óbito registado por um vizinho. Segundo o registo oficial, Judite "morre viúva, sem deixar filhos, sem deixar bens, sem fazer testamento".

Mas é a sua existência enquanto poeta que nos interessa e que nos permite preencher e perceber o imenso silêncio que caiu sobre o seu nome e a sua poesia.

É na década de vinte que a sua actividade poética e editorial se vai desenrolar, de forma visível. Exactamente a década dos loucos anos europeus do pós-guerra que Lisboa vive ao som cosmopolita da *jazz-band*, do *foxtrot* e do *charleston,* "anos de irreprimível optimismo, como se fora aquela a última de todas as guerras", e em que "explode o consumo, associado a uma esfuziante alegria de viver, que rompe de vez com os tabus do passado e abraça a modernidade nos costumes sociais"[6].

Jornais e revistas –*ABC*, *Ilustração Portuguesa*, *Sempre Fixe*, *Ecos da Semana*...– vivem do talento de desenhadores e ilustradores cujas "imagens sublinham quase sempre um despreocupado clima leviano, destacando a figura feminina, sedutora, emancipada, atrevida, disponível, em regra surgindo só, na companhia de amigas ou em grupo, só raras vezes integrando o par tradicional"[7]. Nessa galeria de retratos, que "oscila entre a *coqueterie* e o humor", surgem, no entanto, "sinais da solidão, do cansaço e do manso sofrimento que afectam parte da fauna nocturna do decénio".

A realidade nacional é, no entanto, bem mais negra, atravessada por grave crise financeira, desvalorização do escudo, fuga de capitais, circulação de ideologias radicais, à esquerda e à direita, corrupção, endeusamento dos militares, execuções sumárias e violência nas ruas.

É, pois, neste decénio, que balança entre extremos tão radicalmente perigosos, que são publicados os três livros de versos de Judite Teixeira: *Decadência. Poemas*, em Fevereiro de 1923; em Junho desse mesmo ano, o *Castelo de Sombras. Poemas*; e em Junho de 1926, *NUA. Poemas de Bizâncio.* Em Agosto desse ano de 1926, publica um importante texto intitulado *De Mim. Conferência.*

4. Cf. Entrevista no *Diário de Lisboa*, 6.3.1923, pp. 5.

5. Cf. Entrevista na *Revista portuguesa*, nº 3, Lisboa, 24.3.1923.

6. Joaquim Vieira, *Portugal, século XX, Crónica em imagens, 20-30*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999, p. 23.

7. Joaquim Vieira, *Portugal, século XX*..., p. 62.

Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral. Em Março de 1927 acaba de imprimir-se *Satânia. Novelas*, em que anuncia novas publicações que não chegam a ver a luz e terão ficado inéditas.

Da sua poesia, poderá dizer-se que ecoa de modernismo, lançado na praça pública de Lisboa desde os tempos do *Orpheu*. A inquietude e a angústia que os seus versos dizem, revelam e relevam daquela sensibilidade típica dos modernistas, cuja casa natural é a ruína que fica para além dos corpos, na relatividade das experiências de vida de cada um. Os espasmos erotizados da máquina em que Álvaro de Campos se compraz; os desejos de transfiguração misógina que Mário de Sá Carneiro expõe, desassombradamente, em tantos dos seus textos; a truculência, ora terna ora bruta, de Almada Negreiros, provocaram o escândalo e os insultos de uma sociedade conservadora e moralista, indiferente ao drama do Homem moderno. Lucidamente abandonados a um turbilhão de novas sensações, sem esteio a que se agarrar, a única evidência, para esta geração, é, sem dúvida, a de uma sensibilidade enlouquecida e fixada em Arte, que se revela a dimensão redentora para o ser humano perdido das suas origens. E que dá o mote para versos como estes:

> O que é que me tortura?...Se até a tua face calma
> Só me enche de tédios e de ópios de ócios medonhos!...
> Não sei...Eu sou um doido que estranha a sua própria alma...
> Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos...(F. Pessoa, *Hora Absurda*)
>
> Lembranças fluídas...Cinzas de brocado...
> Irrealidade anil que em mim ondeia...
> Ao meu redor eu sou Rei exilado,
> Vagabundo dum sonho de sereia... (Mário de Sá-Carneiro, *Distante Melodia*)
>
> Eh-lá! Mistura os sons com os perfumes,
> Disparata de cor, guincha de luz!
> Amontoa no palco os corpos nus,
> Tudo alvoroça em malabares de lumes! (Mário de Sá-Carneiro, *Escala*)
>
> (...) O grande doido, o varrido,
> O perdulário do Instante-
> O amante sem amante,
> Ora amado ora traído...
>
> _ E as minhas unhas polidas
> Ideia de olhos pintados...
> Meus sentidos maquilhados
> A tintas desconhecidas... (Mário de Sá-Carneiro, *Atapetemos a vida*...)

Todo este excesso de incertezas e de ânsias, capaz de fazer claudicar todas as dimensões de tempo e de espaço que o corpo percepciona, este excesso, dizíamos, explode numa linguagem nova e atrevida, tida por imoral, e que lhes valeu, ao tempo, o epíteto colectivo de *loucos*, a todos os identificados com o Grupo de *Orpheu*... Lá encontramos os labirintos narcísicos duma linguagem de sensualidade e de erotismo, assumida como expressão de uma Estética Nova, numa Europa atravessada de conflitos e de uma cada vez mais evidente caducidade dos valores tradicionais, de que ainda hoje nós vivemos os prolongados efeitos.

Em 1923, esta literatura era já uma realidade instalada, apesar das reacções moralistas e dos sucessivos escândalos públicos.

Da primeira colectânea de Judite Teixeira, *Decadência. Poemas*, recordemos alguns poemas:

Predestinada

Sou a amargura em recorte
Numa sombra diluída...
Vivo tão perto da morte!
Ando tão longe da vida...

Quis vencer a minha sorte,
Mas fui eu que fui vencida!
Ando na vida sem norte,
Já nem sei da minha vida...

Eu sou a alma penada
De outra que foi desgraçada!
_A tara da desventura...

Sou o Castigo fatal
Dum negro crime ancestral,
Em convulsões de loucura!

E num outro registo, bem mais original porque bem mais feminino:

Os meus Cabelos

Doirado, fulvo, desmaiado
E vermelho,
Tem reflexos de fogo o meu cabelo!
Neste conjunto diverso,
Quando me vejo assim, ao espelho,
Encontro no meu todo, um ar perverso...
Gosto dos meus cabelos tão doirados!

E enterro com volúpia,
Os dedos esguios,
Por entre os meus fios
D'oiro, desgrenhados,
Revoltos e macios!

Fico às vezes a ver-me e a meditar
Admirada
Nesse oiro fulvo e estridente
Da minha cabeleira desmanchada,
Que tão bem sabe exteriorizar,
O meu ser estranho e ardente...

Há sol, outono e inverno,
brilhos metálicos, poente,
a chama do próprio inferno,
no meu cabelo igual ao meu sentir!
–E eu fico largo tempo a contemplar,
a cismar
e a sorrir,
ao meu perfil incoerente
e singular...

E ainda

Rosas Vermelhas

Que estranha fantasia!
Comprei rosas encarnadas
às molhadas
dum vermelho estridente,
tão rubras como a febre que eu trazia...
E vim deitá-las contente
na minha cama vazia!
Toda a noite me piquei
nos seus agudos espinhos!
E toda a noite as beijei
em desalinhos...
.....
A janela toda aberta
Meu quarto encheu de luar...
–Na roupa branca de linho,
as rosas,
são corações a sangrar...

Morrem as rosas desfolhadas...
Matei-as!
Apertadas
às mãos cheias!
.....
Alvorada!
Alvorada!
Vem despertar-me!
Vem acordar-me!
.....
Eu vou morrer...
E não consigo desprender
dos meus desejos,
as rosas encarnadas,
que morrem esfarrapadas,
na fúria dos meus beijos!

Insónias

A noite vai adiantada
na penumbra do meu boudoir...
Sobre o meu coxim
de seda encarnada,
pobre de mim!
Não posso descansar!

Revolvem-se em convulsões
sombras escuras!
São almas, são corações,
são desventuras!

Oiço chorar...
Escalda-me a cabeça!
Lá fora o vento não cessa
de ulular...
Que intraduzível anseio!
Busco, procuro, tacteio...
Nada! Nada!

A seda desmaiada!
O meu vestido...
E o vento a uivar!
Outro gemido...
E eu a procurar,
a procurar...

Olho em redor...
- É junto a mim,
é sobre o meu coxim
que geme a dor!

Despedaçam-se ilusões
dolorosamente!
Rasgo o cetim que me veste,
em convulsões,
perdidamente!

E o vento sempre a uivar...
Outro grito espavorido!
Sinto latejar a Dor...
É dentro do meu vestido!
Foi aqui que a Dor gemeu...
É no meu ser, dentro de mim.
- Sou eu! Sou eu!

Todos estes versos nos dizem uma enorme vontade de afirmar uma identidade de mulher, cujo sentido de liberdade lhe permite nomear, natural e artisticamente, os espaços da sua intimidade doméstica - o quarto, o espelho, a cama, o coxim, o *boudoir* – e gestos invariáveis da privacidade feminina – olhar-se ao espelho, pentear e arranjar os cabelos, mirar as flores, revirar os vestidos - para fazer deles as testemunhas perfeitas de dramas escondidos e sistematicamente silenciados.

A recepção deste primeiro livro foi atribulada.

Em o *Diário de Lisboa* (16 de Fev.) regista-se que "a distintíssima poetisa Judite Teixeira acaba de publicar um volume de versos...de merecimento indiscutível... com versos de estranho e sensualíssimo perfume". A rubrica "Livros Novos" de *O Século*, elogia a "esmeradíssima e luxuosa edição que acaba de ser posta à venda em todas as livrarias... com versos vibrantes de côr, trabalhados de uma maneira requintada e com uma plena liberdade de estro pouco vulgar em poetizas".

Mas a par desta crítica positiva, e quem sabe se por causa dela, este e outros livros, então à venda nos escaparates de Lisboa, serão o alvo preferencial de um movimento de estudantes da faculdade de Ciências, quase todos "sócios do Centro Católico"[8], cujas intenções foram assim clarificadas por Pedro Teotónio Pereira, um dos do grupo, em entrevista ao jornal *A Época*, em 22 de Fevereiro de 1923[9]:

8. Cf. Garpar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*.

9. Todas as referências documentais são feitas de acordo e a partir da edição da poesia de Judite Teixeira, que a editora & etc. fez em 1996.

> *Deliberámos em reunião dos alunos das Escolas Superiores de Lisboa (...) formar uma espécie de liga de acção directa (**Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa**), que vai exercer com a máxima energia funções preventivas e ao mesmo tempo repressivas. (...) Vamos tomar aos nossos ombros a tarefa de queimar a ferro em brasa, expondo-os à luz do sol, esses cancros nauseabundos que têm medrado à custa da fraqueza de uns e da tolerância incompreensível de outros.(...) Fiscalizar as livrarias e meter também na ordem os artistas decadentes, os poetas de Sodoma, os editores, autores e vendedores de livros imorais...*

E *A Época* prevê:

> *Ao fogão vão parar certas publicações escandalosas que se não podem ter em casa e cujo título nem deve ser referido para se lhe não fazer reclamo. Produções de manicómio com título pornográfico (...) composições ignóbeis, em que um talento poético prostituído faz gala da miséria repugnante; tudo isso, impresso luxuosamente em óptimo papel: são livros que pertencem mais ao domínio da polícia, que da crítica, nem podem ser guardados em estante que se preze.*

Logo em 5 de Março, *A Capital* noticiava:

> *Em conformidade com instruções superiores foram apreendidos pela polícia os livros intitulados: "Sodoma Divinizada" (de Raúl Leal); "Canções" (de António Botto) e "Decadência" (de Judite Teixeira).*

No mesmo dia, *A Capital* e *A Época* dão a seguinte notícia:

> *Cerca de 300 alunos de várias faculdades, ostentando uns capa e batina e outros os seus uniformes militares estiveram de tarde no governo civil, oferecendo ao major Viriato Lobo os seus préstimos a fim de que seja um facto a apreensão de todos os livros imorais.*

Em data incerta, os livros foram queimados. Pelo que a 1ª edição de *Decadência* de todo se perdeu.

Esta guerra de opiniões e de moralidades faz-se, abertamente, nos jornais da época. O governo era ainda democrático e estava ainda relativamente distante o 28 de Maio de 1926. Mas as facções vão arregimentando adeptos e convencendo os incautos.

O *Diário de Lisboa* quis ouvir a opinião da poetisa Judite Teixeira, no meio do vendaval que se alevantava. E foi entrevistá-la, na sua casa, "cujo décor, de verdadeiro requinte", surpreende o jornalista (6 de Março 1923). À questão levantada da imoralidade do seu livro de poemas respondeu, entre outras coisas:

> *Estou de acordo com a necessidade de moralizar a sociedade; mas sabe que é difícil fiscalizar e definir com inteireza esta palavra moralista! E depois, qual é a craveira por onde vão medir a imoralidade dos delitos literários ou artísticos?! É difícil. (...) Veja Mirbeau, Pierre Louis, Zola, d'Annunzio ... os nossos maravilhosos Eça e Fialho, e até religiosos, como S Francisco d'Assis e*

Santa Teresa, não excluindo a própria Bíblia...- em todas estas páginas da mais bela arte, refulge o génio sensual, sem que por isso se tenha turvado o sono dos meus censores.

E à questão *"-Pensa noutros livros?",* respondeu: *"Mas certamente. Devo publicar, breve, outro livro de versos, muito serenos, muito espirituais, e que não devem ofender a moralidade literária da polícia..."*

E com efeito, ainda no ano de 1923, Judite Teixeira publica, no mês de Junho, o seu segundo livro de poesia, *Castelo de Sombras*, composto de 24 poemas, cujas datas vão de "sexta-feira de Paixão de 1921"a "Abril de 1923". O que mostra que este não é um livro que reage e se acomoda aos acontecimentos, antes a expressão livre da sua alma de artista. São, com efeito, poemas de temática mais serena, em que a natureza serve de confidente e de espelho à permanente angústia da poetisa (*Tédio*, *Cinzas*). E fechará o agitado ano de 1923 com uma segunda edição de *Decadência*, aquela que sobreviveu, para a posteridade.

Judite Teixeira continua a sua actividade literária, com a publicação de alguns poemas, em jornais e revistas. E no ano de 1925, edita e dirige uma revista intitulada *Europa. Magazine mensal*, de que apenas se publicaram três números (Abril, Maio e Junho), com colaborações importantes, nacionais e estrangeiras.

Em 22 de Maio de 1926, está impresso o seu último livro de poemas: *Nua. Poemas de Bizâncio*, "essa magnólia ardente, bizarra e exótica em que pus toda a minha consciência de mulher e de Artista", nas suas próprias palavras (início de *De Mim*). Recordemos um desses poemas:

O Outro

Vão para ti, amor de algum dia,
Os gritos rubros da minha alma em sangue;
Vives em mim, corres-me nas veias,
Andas a vibrar
Na minha carne exangue!

Mas, quando nos teus olhos poisa o meu olhar
Enoitado e triste,
Vejo-te diferente…
Aquele que tu eras, e que eu amo ainda,
Perdeu-se de ti
…e só em mim existe!

Estávamos em vésperas do 28 de Maio e da instalação da censura prévia. Contra algumas reacções muito positivas, como esta de um crítico anónimo, publicada em *A Capital* de 21.6.26, segundo o qual "NUA tem de tudo: espírito,

carne – e sonho. Tem o lirismo da alma, a ardência do corpo – e a fantasia do sonho. É completo. (...) numa edição esplêndida (...) em papel magnífico e com um notável bom gosto de composição", outros chamaram de "vergonhas literárias" as "versalhadas ignóbeis da srª Judite Teixeira", numa onda de insultos generalizados a todos os jornais que lhe deram guarida, levantada pelo novo *Revolução Nacional,* dedicado à defesa e propaganda da ditadura.

Judite reage através de uma carta enviada a este jornal, em que pede que "pelo amor de Deus, não me arrastem para o campo agreste e desvairado da política, em que me sinto por completo ignorante e deslocada (...)". Parece que de nada lhe serviu o apelo. O caricaturista Amarelhe faz sair n' *O Sempre Fixe* uma cruel caricatura da autora que *A Revolução Nacional* aproveitará para uma resposta impiedosa e covardemente indirecta, à carta não publicada de Judite. Sem nunca referir o seu nome, afirma ter a sua carta suscitado "algumas gargalhadas escarninhas" na redacção, e ter ido parar "ao único editor possível: o cesto dos papeis." Depois que saíra "ontem mais um réclame vergonhoso a V. Exª e ao seu livro na já citada folha de caricaturas", dão mais uma ajuda ao insulto: já que ela "persiste em enlamear o sexo feminino", responderão que "nem é mulher nem artista. (...) Como mulher, se o fosse, jamais teria consentido na publicação de autênticas porcarias sexuais trescalando ao morno fartum d'alcova. (...) Mas há mais: também V. Exª se julga artista, lá porque pôs em rima os casos da sua alcova. Outra ilusão, minha senhora, outra ilusão! (...). V. Exª está doida, sim, infelizmente louca. (...) E sem consideração literária nenhuma por V. Exª - era o que nos faltava! – subscrevemo-nos...pela redacção, Ariel".

Vindo de outro lado, um jovem de vinte anos, de nome Marcello Caetano, fundador e redactor da revista *Ordem Nova* que se declara expressamente "insolidária com escritores, jornalistas e quaisquer profissionais das letras, das artes e da imprensa"[10], há-de aproveitar este fogo cruzado para novos insultos e para fazer a sua pregaçãozinha. Recorda o episódio passado da apreensão de "vários livros obscenos", entre os quais "*Decadência*, duma desavergonhada chamada Judite Teixeira". E vai por aí fora, usando expressões como "papelada imunda", "que exala um cheiro morno", feita por "homensinhos e mulhersinhas" com "falta de pudor", prontos a "perverterem os que amanhã hão-de constituir os lares em que será educada uma geração".

Apesar de todo este alarido de insultos, a "desavergonhada chamada Judite Teixeira" publica ainda em Agosto desse ano, "*De Mim. Conferência"*, texto em prosa, justificativo da sua arte, em que se situa na fileira de autores e artistas da nova estética modernista europeia. Aí escreveu, em jeito de justificação:

10. *Ordem Nova,* nº 4-5, Junho-Julho de 1926, «"Arte" sem moral nenhuma», pp. 156-158.

> *toda a luxúria em que ritmei certas atitudes nos meus poemas, representa sobretudo a forma mais pomposa e elegante que poderia corresponder a uma atitude interior mais comandada pela Arte do que pelos avisos duma moral que uma sociedade se cansa em recomendar aos outros à força de a infringir.*

Mas há-de chegar a censura e a ditadura. Ambiente pouco propício para uma mulher só, apontada no meio lisboeta de forma insultuosa, sem laços nem apoios a que se arrimar. Mas queremos acreditar que mais do que tudo isto, a que ela foi reagindo com coragem e desassombro, terá calado fundo na sua alma de poeta a sentença fria de um poeta e crítico que havia de se manifestar.

Foi no ano de 1927. Saía o primeiro número da revista *presença*, órgão oficial do que foi designado de segundo modernismo português. O conhecido artigo assinado por José Régio terminava assim:

> Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior, inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; que **todos os livros de Judite Teixeira não valem uma canção escolhida de António Botto**; que os sonetos de Camões são maravilhosos, e os de António Ferreira maçadores; que um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um grande artigo de Fidelino de Figueiredo; que há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato.

Para Judite Teixeira, esta deve ter sido a sentença fatal, já que produzida por um dos que ela se atreveria a considerar como seus pares. E que terá ajudado a pôr fim à sua carreira, pois nada mais se sabe da sua actividade literária, a partir desta data.

E há-de apertar-se o cerco da censura e da ditadura. E as décadas hão-de passar, tornando mais denso o esquecimento que se foi acumulando sobre a obra e a memória desta mulher poetisa.

Mas o juízo regiano não pode ser, de todo, definitivo. Sá de Miranda e António Ferreira continuaram a ser grandes poetas clássicos da nossa literatura, Fidelino de Figueiredo e Junqueiro continuaram a merecer a atenção de antologiadores e de críticos. Apenas aquela única mulher, entre os escritores-homens referidos, haveria de ficar condenada ao total esquecimento[11]. Cremos que não será razoável aceitar, apesar do prestígio autoral daquele julgamento

11. Refiram-se, como excepções dignas de nota, algumas breves referências à sua obra: no item *decadentismo*, no *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto do Prado Coelho; no *Dicionário Cronológico de Autores portugueses* (vol.III) coordenado por Eugénio Lisboa; em *História das nossas Avós: Retrato da*

crítico, que seja suficientemente válido e muito menos justificativo da falta de atenção sistemática que apagou da história as marcas que a poetisa nela inscreveu.

Surpreendentemente, ou talvez não, seria já em Novembro de 1974 que uma outra voz autorizada da nossa cultura literária tornaria mais leve a pesada sentença presencista. António Manuel Couto Viana escreve sobre a poesia da esquecida «Judite Teixeira»[12], reconhece nela "a nossa única poetisa «modernista»", na qual "apesar da frouxidão e desleixo da forma (...) há uma personalidade poética original (...) a distinguir e a prezar." Em devido tempo, discutiremos a "frouxidão e o desleixo de forma". A originalidade parece, finalmente, encontrar vantagem sobre o esquecimento.

Devemos a René Garay, professor de Literatura portuguesa na Universidade de Nova York, o estudo da poesia de Judite Teixeira, a quem, indirectamente, sou também devedora da sua descoberta. Na revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, editada pelo Instituto Português de História das Ideias, da Universidade Nova de Lisboa, incluiu já René Garay alguns estudos sobre a poesia de Judite Teixeira que são um estimulante convite à atenção que ela merece de todos os amantes da cultura e da literatura portuguesas do século vinte.

Retomemos, então, aquela afirmação de Guillory, atrás deixada em suspenso, e que nos permite seguir uma linha de pesquisa particularmente interessante. A do conflito subtil e surdo que rege a permanente co-existência social de discursos maioritários, dominantes e credenciados, historicamente masculinos, todos eles, face a outras linguagens menos canónicas, minoritárias e não credenciadas socialmente, como são, entre outras, as de autoria feminina. Tentada pela poesia a "levar a bom termo os seus projectos de mobilidade e de ascensão social", Judite Teixeira viu negado o reconhecimento do seu direito a ter uma identidade poética própria, sobretudo pelo facto de ser mulher. E negada que foi a sua poesia, foi fácil "administrá-la" e "mantê-la no seu lugar" de origem: "Quis vencer a minha sorte,/ mas fui eu que fui vencida!".

Os discursos minoritários são, no seu início, quase sempre identificados com a desordem e a loucura: "…V. Exª está doida, sim, infelizmente louca." – (escreveu *Ariel*, conforme acima se reproduz).

Mas, "a loucura transforma-se em razão desde que seja suficientemente rica e suficientemente regular para funcionar como base de uma nova concepção do mundo"[13].

Burguesia em Lisboa (1890-1930), com leituras pouco acauteladas feitas por Cecília Barreira; e finalmente, Paulo Anunciação faz-lhe brevíssima referência em "As Sáficas da História", em artigo publicado em *O Independente*, de 7 de Agosto de 1992.

12. Artigo integrado em *Coração Arquivista*, editado em 1977, pela Verbo.

13. Paul Feyerabend, *Against Method*, London, New Left Books, 1975, trad. franc. util. *Contre la Méthode*, Paris, Seuil, 1979, pp. 304-305.

E do mesmo modo que a *loucura* dos poetas do *Orpheu* é hoje, reconhecidamente, a marca de qualidade introduzida pelo primeiro movimento modernista português, tardiamente, é certo, mas reconheçamos a Judite Teixeira o lugar de mulher-poetisa a que tem direito. O estimulante exemplo desta mulher que escreveu numa época como aquela em que lhe calhou viver, é, certamente, importante para a compreensão do estado mental e social português do século vinte, e para a compreensão do conflito de géneros que, de forma "suficientemente regular", algumas mulheres souberam, corajosamente, enfrentar. E no mundo que é hoje o nosso, em que os direitos de expressão individual são inalienáveis, em que o erotismo e a sexualidade andam à solta pelas auto-estradas da informação, os reparos feitos, então, à sua poesia, perdem todo o fundamento. E os belos poemas de Judite Teixeira haverão de parecer-nos sentidos ecos de uma vida amargurada de filha sem pai nem mãe, duas vezes casada e duas vezes abandonada ao seu infortúnio de mulher só, que sente, que pensa e que escreve, permanentemente acossada por falsos moralistas, arvorados em defensores de uma histórica intolerância.

Judite Teixeira foi, certamente, vítima de uma dupla censura, face à dupla transgressão que assumiu enquanto mulher e poetisa: por um lado, infringindo a norma do silêncio cultural imposto à mulher, até há bem pouco tempo; por outro lado, buscando, corajosamente, encontrar uma expressão própria na poesia, que é a forma mais concentrada da linguagem simbólica, reduto tradicional da superioridade masculina[14].

A mesma superioridade que fez do cânone o lugar de afirmação exclusiva da sua dignidade estética, hoje também reivindicada pela escrita feminina.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO BRANCO, Mª Luísa, *Literatura Portuguesa. A Fundação de uma disciplina*, tese de doutoramento policopiada, Braga, Instituto de Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Minho, 2002.

COUTO VIANA, António Manuel, *Coração Arquivista*, Lisboa, Verbo, 1977.

FEYERABEND, Paul, *Against Method*, London, New Left Books, 1975, trad.franc. util., *Contre la Méthode*, Paris, Seuil, 1979.

GASPAR SIMÕES, João, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Bertrand [s. d.], 2 vols.

14. Ver Ana Gabriela Macedo, " Os Estudos Feministas revisitados: Finalmente Visíveis?", in *Floresta Encantada*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 2001.

GUILLLORY, John, *Cultural Capital. The Problem of literary canon formation*, Chicago and London, The Univ. of Chicago Press, 1993.

MACEDO, Ana Gabriela, "Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?", *Floresta Encantada*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2001.

RAMADA CURTO, Diogo, *História de Portugal*, coord. José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 7 vols., vol. 3.

TEIXEIRA, Judite*, Poesia*, Lisboa, & etc., 1996.

VIEIRA, Joaquim, *Portugal, século XX, Crónica em imagens, 20-30*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

AS "CANÇÕES" DE ANTÓNIO BOTTO: DA PROBLEMÁTICA TEXTUAL À APROXIMAÇÃO CRÍTICA

Manuele Masini
Università di Pisa

Resumo: Atraiçoamos muitas vezes a esposa querida que não se sabe renovar: a filologia. Mas o imperativo da centralidade do texto que o seu método antes de qualquer outro nos ensinou socorre-nos quando a fixação do ***corpus*** de um autor é-nos necessária para entender fora de preconceitos a sua obra. Das *Canções* de António Botto muito se ouviu dizer e pouco se tem escrito com a consciência da sua génese e evolução. O ofício da filologia pode restituir-nos um discurso hoje irreconhecível ou parcialmente desconhecido, e servir da melhor forma a memória de quem o formulou.
Palavras-chave: Botto, António: Edição crítica e interpretação.

1. Quando comecei a pensar na redacção deste pequeno artigo já tinha claro, visto ser o António Botto um daqueles escritores muito citados e pouquíssimo estudados por parte da actual crítica, e vista também a minha formação filológica, que uma nova aproximação crítica ao autor de "Canções", equilibrada e profunda, objectiva na medida do possível e destituída dos lugares comuns que o mito pessoal do autor, as polémicas que se desenvolveram ao longo do tempo acerca da sua poesia e a falta duma edição crítica da obra deixaram entrar nos poucos estudos que dele se produziram até hoje, só teria sido útil se retomasse como ponto de partida os textos[1], e se uma leitura sem prejuízos voltasse a oferecer o texto como eixo central do debate acerca da eventual inserção de Botto no cânone da literatura lusófona. A moderna filologia, aliada às mais inovadoras contribuições da crítica textual, do formalismo e do estruturalismo, da semiótica[2], é que pode restituir ao leitor uma obra tão deformada pela acção do tempo, da revisão infeliz e da

1. Decidimos, por reputá-lo de interesse para os investigadores, incluir, na secção "bibliografia", algumas das principais obras de Botto e a relativa cota da Biblioteca Nacional de Lisboa. De facto na bibliografia contida no meritório volume editado pela mesma biblioteca (AAVV 1999) faltam algumas referências importantes às edições mais antigas da poesia do autor, que também não aparecem no catálogo informatizado da biblioteca. De resto outras bibliografias do autor, como a contida em FERNANDES 1998, parecem carentes de dados e exactidão.

2. Para uma discussão sobre o valor ainda actual do método filológico à luz, porém, das melhores instâncias das novas perspectivas críticas, podem-se ler os fundamentais trabalhos de Cesare Segre: interessam o nosso discurso sobretudo os ensaios contidos em "Semiotica Filologica" (SEGRE 1979: 5-21). A fascinante ideia do "diasistema", que Segre aplica ao manuscrito ou de cada caso à

megalomania do autor, e daquele mito de poeta maldito, misto de vate e de marginal, que o próprio Botto muito contribuiu a criar até que este se virasse contra ele, pondo ao centro do debate elementos quase sempre extra-textuais. Ofício do filólogo era, em tempos que felizmente lá vão, restituir vida a tudo do que a natureza própria da tradição tinha tirado memória. Há sempre um grau muito elevado de entropia nos mecanismos que consentem ao processo da cultura de se mover em continuidade, e isto nem sempre tem a ver com a qualidade das obras, antes muito mais com a "fortuna" que estas obtiveram (merecida ou não merecidamente) ao longo do tempo. Se me posso dizer hoje servidor deste ofício, não é para, em tempos de recuperação de tanta coisa que bem estava lá no canto do esqueço onde ficara há muito, voltar a dar à luz *qualquer* coisa (ou uma coisa qualquer), mesmo consciente de que, dum determinado ponto de vista, *tudo importa,* ou *tudo significa.* Um ser criador poderá fazer deste tudo matéria para a sua criação; um historiador, matéria da sua pesquisa. Mas o moderno crítico literário terá de abandonar a presunção de absoluta cientificidade e aceitar que o seu juízo de valor, sempre parcial, entre na contenda. É por isso que o facto de aplicar este ofício a um objecto ou a outro nunca poderá ser indiferente, e se o aplico ao António Botto é por se tratar de um autor que merece uma atenção e uma memória não maiores, mas sim *diferentes,* das que tiveram até aqui. Muitos bons propósitos. Quando reparei que o espaço não era suficiente nem para esboçar tudo isso, pensei que, para começar, respeitava mais o meu pequeno ofício ficando-me na primeira parte, e oferecendo umas informações básicas e possivelmente claras que parecem ser, mas infelizmente não o são ainda, banais, e aí vão.

2. Só depois de o ***corpus***[3] poético das *Canções,* com os devidos aparados críticos, ser fixado e editado poder-se-á, na minha opinião, retomar a questão da análise crítica deste livro que pessoalmente considero de importância fundamental, pelo menos desde uma perspectiva histórico-cultural, na literatura portuguesa, e assim proceder à inserção de Botto no cânone da moderna poesia escrita em português, certamente não como um dos seus grandes autores, mas como um dos poetas mais delicados e equilibrados, e até certa altura corajoso, da sua geração. Estudo que implicaria evidentemente muitas temáticas às quais aqui apenas me é possível fazer pequenas referências, como a sua relação com o primeiro modernismo, e nomeadamente a amizade com Fernando Pessoa, e o papel de mediador entre o primeiro e o segundo modernismo, ou melhor dito presencismo, que lhe foi atribuído; implicaria também uma comparação da

testemunha de uma obra, em quanto sedimentação de sistemas culturais sucessivos, será tanto mais operativo no caso das obras particulares de cada autor, em que o jogo das variantes é prova de estados pessoais de uma mesma poética, ou da sua deterioração.

3. Consta-me que um projecto de edição crítica de "Canções" foi há pouco retomado pelo professor Américo Oliveira Santos da Universidade do Porto, com o apoio do Instituto Camões.

poesia de Botto com uma linha estética da poesia portuguesa, a do tradicionalismo, que, infelizmente, não contou, pelo menos naquela altura, com a renovação, em diálogo com as melhores instâncias de modernidade, que se produziu na vizinha Espanha, onde foi vivificada pela acção de alguns dos nomes mais importantes da geração de '27, e que talvez o próprio António Botto, sem atingir nunca o nível dum García Lorca, dum Cernuda ou dum Alberti, contribuiu a modernizar, na língua portuguesa, através duma reinterpretação de ritmos e formas da tradição, e duma "técnica versificatória, em que foi mestre, de desarticular em *kola* rítmicos os metros tradicionais"[4]: lição que certamente deveria influenciar bastante a futura poesia da ***Presença***, e os primeiros passos de jovens poetas que mais tarde se manifestariam[5]. Será talvez neste sentido importante lembrar uma filiação directa (e aliás implicitamente declarada) que remete à poesia de António Nobre, mais ao nível da articulação entre formas tradicionais e tendências poéticas de linha esteticista e decadentista finisseculares que ao nível da adesão integral àquelas estéticas, que certamente o autor, como muitos outros, partilhou, nomeadamente numa imagética barroca e sumptuosa, e numa atitude de dandy céptico[6], mas que todavia soube dotar de um notável equilíbrio mesmo graças ao emprego paralelo das formas simples da tradição, de uma linguagem coloquial, de uma dramatização e uma tendência narrativa que transforma alguns dos textos (especialmente os mais longos) em microdramas humanos de funda ternura[7].

O outro motivo, evidentemente marcante, da poesia de Botto, é o do homoerotismo, ou, se preferirmos, do homossexualismo, ou ainda uranismo, para utilizar denominações que fazem referência a um âmbito não necessariamente ligado, e aliás mesmo distante, da "cultura gay", e dos estudos de género de matriz anglo-saxónica, nos quais a obra de António Botto, e não só dele, não pode ser inscrita. De facto não existe literatura gay sem que esta seja assumida, conscientemente, dentro de uma estratégia político-cultural, de resto impossível, naqueles anos '20 em que o livro *Canções* foi editado, e apreendido pela censura, para

4. Cit. em AA VV 1999: 69.

5. Dizia Ruy Belo: " (...) Muitos de nós fomos educados no estudo desta poesia [tradicional] onde não há a menor invenção de linguagem, o menor achado artístico. (...) No nosso caso particular, constitui uma profunda modificação dos quadros preexistentes a leitura dos *Indícios de oiro,* de Mário de Sá-Carneiro, ou de algumas *Canções*, de António Botto. Cit. em AA VV 1999: 74.

6. Veja-se PORTUGAL 1997.

7. Existe uma espécie de diálogo entre os géneros que o autor cultivou: a denominada "Novela Dramática", a peça "António" (BOTTO 1933a), evidentemente auto-referencial, expõe as mesmas temáticas das "Canções" e das "Cartas que me foram devolvidas" de que falaremos mais adiante. Ao mesmo tempo a dramatização patente em algumas composições de *Canções* remete à obra teatral do autor, de que destacamos "Alfama" (BOTTO 1933b), reeditada no 3° volume das "Obras Completas" (BOTTO 1945); para acabar, os textos poéticos da secção "Aves de um parque Real" de "Canções" remetem, na minha opinião, ao clima dos contos para crianças do autor.

António Botto como para qualquer outro. Mesmo assim, e se é verdade que neste sentido não existe literatura homossexual mas sim, apenas, autores homossexuais e temáticas homossexuais na produção artística (PITTA 2003: 7-11), não deixam de existir graus diferentes de adesão e assumpção destas temáticas, por vezes apenas latentes e implícitas, que em António Botto, mais que em nomes tão grandes quais Lorca[8], e de alguns autores de língua inglesa[9] (MIRA 1999) foram corajosamente desenvolvidas com uma única, e aliás fraca, pretensa «justificação», atrás da qual esconder-se[10]: a da adesão ao esteticismo e hedonismo helénico, como razão digamos "culturalista", que produzisse a ilusão da ficção poética e não remetesse àquela que, aliás para todos evidente, era a razão mais intensa da poesia bottiana: a cristalização e representação por vezes irónica e subtil, por vezes intimista e confessional, por vezes impressionista, duma realidade vivida em primeira pessoa pelo autor, e até tragicamente vivida: não nos esqueçamos que por razões de "moral" foi António Botto destituído do seu encargo na administração pública. Não deixa de ser extraordinária a aparição dum livro como "Canções", por tão explícito, no Portugal (e na península ibérica) da época, como o será, mais que a das obras "criptadas" de um Lorca ou de um Vicente Aleixandre, a poesia bastante explícita de Cernuda ou a edição, anos depois, do "Heraclés", obra extraordinária do grande escritor e poeta valenciano Juan Gil-Albert. Nesta história duma literatura "marginal", onde o homossexualismo reencontra as suas raízes mais profundas (helenismo, decadentismo, simbolismo, até uma certa boémia), ou então habita uma determinada "tópica" do vanguardismo (a misoginia ligada a uma forte atracção pelo camaradagem masculina), poderíamos incluir, para me referir apenas a alguns, o Pessoa do "Antínoo"[11] e de algumas páginas de Álvaro de Campos, o Mário de Sá-Carneiro da "Confissão de Lúcio", o Raul Leal do originalíssimo (e estranho) livro "Sodoma Divinizada", para ficarmos no âmbito duma mesma geração e da literatura portuguesa, e de vários "diálogos transversais" com nomes quais Withman, Kavafis, Auden, Sandro Penna, Isherwood, Cocteau, Alberto Savinio, Eduardo Blanco-Amor, e um longo etc., para não me afastar muito, mais uma vez, duma mesma época. Também em relação a este âmbito devia ser estudada a função e a originalidade, especificidade e eventual papel da obra bottiana no cânone da poesia portuguesa.

---

8. É conhecida a atitude pudica de Lorca em relação à esfera da sexualidade, e a eventuais amigos que assumiram de forma aberta a própria identidade sexual, como no caso de Eduardo Blanco-Amor.

9. Note-se que, apesar de estas interessantes observações, Alberto Mira parece não conhecer muitas questões ligadas à obra do poeta, e sobretudo aceita como autênticos os depoimentos evidentemente falsos que Botto incluiu em várias edições das "Canções", e nomeadamente os de Federico García Lorca.

10. Máscara que fornecia ao autor sobretudo o ambíguo mas denso artigo de Fernando Pessoa "António Botto e o ideal estético em Portugal", saído na revista "Contemporânea" em 1922 (PESSOA s.d.).

11. Este poema de Pessoa, dentro da polémica "por causa da moral" suscitada pelos livros de Botto, Raul Leal e Judith Teixeira, escapou à censura talvez por ser escrito em inglês.

Não tenho o espaço, aliás, para me referir à polémica que, gerada pelo artigo de Pessoa e à qual participam Raul Leal[12] e mais uma vez Pessoa, e, na outra banda, o conservador Álvaro Maia e a Liga de Acção dos Estudantes, levou a apreensão do livro "Canções", nem àquela outra que se desenvolveu nas páginas da revista "Fradique", e que teve como defensor de Botto José Régio[13]. Aliás Botto manteve um distanciamento algo irónico de estas polémicas que deixaram pouco a pouco de interessar-se directamente ao seu livro para envolver um plano muito mais genérico.

Quero, porém, referir-me, e faço-o com dificuldade visto a estima que tenho à autora do artigo, a um ensaio sobre a relação Pessoa-Botto, assinado pela prestigiosa firma de Maria José de Lancastre (LANCASTRE 1999) por se tratar de um trabalho que contrasta com a tentativa (aliás efémera) de recuperação de Botto às letras portuguesas, que a partir de 1997, em ocasião do centenário do seu nascimento, levou à edição de uma homenagem ao autor por parte da Biblioteca Nacional (AA VV 1999), de um número monográfico do "Jornal de Letras" (AA VV 1997), e de edições e reedições de trabalhos sobre a sua poesia. A tendência geral foi a de tentar avaliar com equilíbrio uma obra que, quer pela desastrosa fase final da vida do autor, que chegou a modificar os seus livros quase até torná-los irreconhecíveis, e que começa a partir da secunda metade dos anos '30, quer pelo contraste entre o entusiasmo acerca dos primeiros livros de Botto e a antipatia que o mesmo começou a suscitar nomeadamente a partir de '35[14] (inclusive nas filas dos presencistas que tanto o admiraram e que contribuíram imensamente à sua divulgação[15]), é hoje em dia dificilmente legível, e apreciável, fora de coordenadas crítico-textuais e histórico-culturais cientificamente válidas. O artigo de Maria José de Lancastre expõe a ideia, fundamentalmente certa e aliás já sugerida por Aníbal Fernandes (FERNANDES 1989: 34-35), de que à acção crítica de Pessoa, que consagrou um impressionante número de ensaios ao amigo, quisesse simplesmente

12. Destacamos, para o estudo da polémica, o livro de Aníbal Fernandes "Raul Leal, Sodoma Divinizada" (FERNANDES 1989), em que, para além de escritos de Leal, se editam os principais artigos e folhetos da época acerca da mesma, e interessantes notas do organizador.

13. Esta outra polémica, começada a partir do número 25 do "Fradique", de 26 de Julho de 1934, continuou ao longo de vários números da mesma revista (destacamos os números 25, 27, 28, 29, 31, 33, 35,36, 41, 44, 45, 49, 55, 59). Régio recolherá as principais ideias ilustradas nos seus artigos num livro, um dos mais lúcidos ensaios sobre a poesia de Botto (RÉGIO 1938).

14. "Notável" um bilhete do autor a Gaspar Simões que não se lembrara de incluí-lo num balanço da moderna poesia portuguesa: "Então o senhor não sabe que na moderna poesia portuguesa há só três poetas geniais? Não sabe quem são? Pois eu lhe digo: Fernando Pessoa, António Botto, José Régio. Já sabe agora? O resto é merda, como você" (FERNANDES 1989: 140). A megalomania do autor e a sua necessidade de reconhecimento oficial começavam a ser motivo constante da sua figura "pública", e a afectar irremediavelmente também a sua obra.

15. Botto foi, com a "tríade sagrada" Pessoa/ Sá-Carneiro/ Almada Negreiros, o único poeta a merecer uma tábula biográfica na *Presença*.

aproveitar-se do "caso" António Botto para desenvolver algumas das suas ideias estéticas inerentes ao helenismo, dum lado, e à "estética não aristotélica" de Álvaro de Campos do outro. É certo que esta teve que ser a estratégia, o que não é certo é que a avaliação positiva da obra de Botto fosse apenas um pretexto, e a tese teria de ser, mesmo assim, e paradoxalmente, demonstrada por elementos textuais, e não para-textuais e extra-textuais, os únicos empregados pela autora do ensaio[16]. Ainda mais porque no artigo se pretende demonstrar assim a mediocridade de António Botto e sugerir a necessidade de retirá-lo dos programas ministeriais, e se considera a sua fortuna crítica devida pura e simplesmente à influência de Pessoa. O que pôde ser verdadeiro em relação aos presencistas (que, mesmo assim, escreveram ensaios[17] baseados completamente no ***corpus*** poético e não na mitologia pessoal do autor, e que terão pelo tanto de ser retomados e estudados a partir do mesmo ***corpus***), mas que duvidamos ter exercido esta espécie de «pressão» subconsciente que levaria escritores mais tardios, e do valor de Jorge de Sena[18], Natália Correia[19] e Jacinto do Prado Coelho (COELHO 1976?), a escrever páginas admiradas sobre o autor. São estes, aliás, as sendas em que temos que mover os nossos passos, pois representam uma visão mais distanciada mas ao mesmo tempo informada sobre as suas obras completas e as fases distintas da edição do livro "Canções". Porque a história em si, no fundo, é conhecida, até bem conhecida por alguns: há a admiração dos começos, a que se juntam elogios em boa parte falsos; há um primeiro esquecimento, há as opiniões, dificilmente eludíveis, de Natália Correia, de Jorge de Sena, de alguns outros, há aquela muito negativa, e também difícil de eludir, de Óscar Lopes (LOPES 1973: 712-714), houve a recuperação crítica nos meios citados, mas, a final, ainda não existem os elementos suficientes para uma avaliação judiciosa, há muita falta de exactidão na referência ao ***corpus*** poético, sempre que haja referência, e à necessidade de ler a obra através dos parâmetros aqui apontados: de facto será necessário, se não habitar completamente a perspectiva dos *gender studies*, sim dar relevância essencial, dum lado, aos tópicos e arquétipos do homoerotismo[20], aceitando as pautas que Ángel Sahuguillo deu ao falar da cultura da homossexualidade em

16. Nomeadamente, os materiais do espólio de Botto (BOTTO s. d.) os numerosos falsos de autor, os elogios, também maioritariamente falsos, que aparecem ao longo das edições de "Canções" e em número impressionante na edição de 1956.

17. Destacamos, para além dos citados, o ensaio de Gaspar Simões contido no livro "O Mistério da poesia" de 1931 (SIMÕES 1971?).

18. Jorge de Sena consagrou ao poeta um notável número de páginas nas suas "Líricas Portuguesas" (SENA 1972?: 65-68).

19. Referimo-nos, naturalmente, à "Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica" (CORREIA 1999: 382-383)

20. No estudo mais genérico de Botto como poeta do amor, para além do ensaio de Régio, ser-nos-iam guia incomparável os extraordinários "fragmentos" de Roland Barthes, que cito na versão italiana,

Lorca e outros escritores ibéricos (SAHUGUILLO 1991), sem considerar os quais dificilmente se compreenderá a profundidade duma obra a estes tão apegada, e, de outro lado, aos demais elementos inovadores do poeta, e nomeadamente os metros e ritmos através dos quais modernizou a lírica portuguesa de tom tradicional, e ainda a felicidade de alguns temas populares, conscientes das falhas de outros tantos textos, manchados do pior populismo, duma certa mediocridade pequeno-burguês aqui e acolá presente, e da falta de cultura e autocrítica do autor por vezes tão próximo do plágio[21] como em outros casos já fora próximo da melhor glosa.

3. Nada disso poderá ser feito sem um estudo textual actualizado, e com o objectivo de vivificar a imagem do poeta que a pouco meritória edição da Presença (BOTTO 1999) nos ofusca, mais que no-la devolver inteira. Foi depois duma longa polémica com os herdeiros, e na senda da homenagem ao autor, que as "Canções" voltaram às livrarias portuguesas, na citada edição da "Presença". O volume não tem introdução, nenhum estudo e nenhuma nota acerca do que se está efectivamente a editar. O livro reproduz a edição mais antiga da mesma editora (BOTTO 1980) e corresponde basicamente, como é evidente, à edição da Ática de 1975[22] (BOTTO 1975), que é, aliás, a reedição do primeiro volume das obras completas, editado pela Bertrand em 1944 (BOTTO 1944). Não se trata, em suma, nem do melhor período da poesia do autor (por opinião geral, os anos '30), nem da "última vontade de autor", existindo uma nova versão de "Canções" de 1956 (BOTTO 1956), aliás muito piorada. De todas maneiras trata-se duma edição que pertence ao período dos '40 e '50, o pior a nível da qualidade da poesia bottiana, até porque, a partir da edição de '40[23], aquela unidade essencial (temática e estilística) que, até certo ponto, o autor tinha conseguido nas edições dos anos '30, quebra-se, por acção da inserção de novos livros pouco homogéneos, aparecidos depois de 1932. Observemos a estrutura do livro, nas primeiras versões colectâneas que o leitor português teve à mão (e que se baseavam em precedentes livros autónomos do mesmo).

---

e as ideias ali expostas acerca da mesquinhez, do narcisismo e da falta de grandiosidade do discurso amoroso, e do amor *como* discurso (BARTHES 1979).

21. Ponto de partida, este, do estudo e da visão crítica, muito negativa, de Amorim de Carvalho (CARVALHO 1938).

22. Em BOTTO 1980 ainda aparece o ensaio de Fernando Pessoa como introdução. Não consegui entender, aliás, as razões que levaram os editores a incluir nestas duas edições, de resto completamente fiéis a BOTTO 1975, dois textos na parte final da secção "Toda a Vida", e que, apesar de ter sido editados em outros lugares, pertencem à edição de 1956 (BOTTO 1956), sem ter em conta nenhum dos muitos outros textos ali acrescentados pelo autor.

23. Edição sem data, distinta de todas as outras e editada numa tiragem especial rubricada (BOTTO 1940a) que pertence ao mesmo período da edição de 1941 (BOTTO 1941), embora pareça, por algumas características e variantes que a aproximam às de 1932, mais antiga. De facto é citada com a data de 1940 numa bibliografia pertencente a uma edição das obras teatrais de 1955 (BOTTO 1955: 5), e com esta data convencional integramo-la aqui.

O volume está repartido em "livros", dos quais alguns correspondem a pequenas obras que tiveram uma edição autónoma:

ADOLESCENTE: corresponde ao livro "Canções" de 1922 (BOTTO 1922), editado na Olisipo de Fernando Pessoa, e que tem como precedentes os volumes "Canções" de 1921 (BOTTO 1921), e "Canções do Sul", de 1920 (BOTTO 1920). Volumes, estes três, muito parecidos entre si, apesar dos textos que o autor vai acrescentando e que tornam sempre mais explícito o tema do amor homossexual. Das edições de "Canções" de 1930 (BOTTO 1930 a, b), duas em total, e 1932 (BOTTO 1932a), apenas uma, e que são entre elas muito parecidas, o autor retira vários textos do antigo livro. Ao mesmo tempo aparecem novos poemas.

CURIOSIDADES ESTÉTICAS, de 1924 (BOTTO 1924), e **PIQUENAS ESCULTURAS**, de 1925 (BOTTO 1925), correspondem a mais dois "livros" nas edições de '30 e '32, com análogas depurações de alguns textos e alguns inéditos.

OLYMPIADAS constitui um "livro" que se mantém integro e sem variantes notáveis ao longo da história de "Canções". Na edição autónoma de 1927 (BOTTO 1927) pertence-lhe também uma secção, "As minhas últimas canções de amor", reinserida sucessivamente em outras secções do livro. "Canções", de resto, é o subtítulo de todos estes livros anteriores à edição colectânea de 1930 e à de 1932, facto que evidencia mais uma vez uma mesma matriz temática e estilística.

DANDYSMO, de 1928 (BOTTO 1928), constitui o "último" livro das reedições colectâneas de '30 e '32. Mais uma vez nesta nova versão estamos em presença de uma revisão no sentido da depuração e dum maior equilíbrio das composições, seja a nível de quantidade que de qualidade. Seguem alguns inéditos, e textos que pertenciam à citada secção de "Olympiadas" e ao volume "Motivos de Beleza" de '23 (BOTTO 1923)[24]. Até aqui a história duma obra poética e dum autor de todo respeito e de grande valor no panorama da poesia portuguesa de então. Em 1932 saiu também o delicado livro "Cartas que me

24. É importante notar que no citado artigo de Maria José de Lancastre se toma como chave de leitura do pensamento pessoano acerca da obra de Botto a carta que Pessoa escreve a Adriano del Valle (PESSOA 1996), muito negativa em relação a este volume: "Os Motivos de Belleza (...) não são motivos senão de lastima" mas também diz-se de Botto na mesma carta: "Elle é deveras um artista, e, sobretudo, um espírito esthetico" e mais adiante "prefiro esquecer que essa auto-calumnia se publicou"; Pessoa ainda manifesta as suas reservas em relação a "tudo isso, de Verlaine aos futuristas": de facto o plano desde o qual está a falar é mesmo outro, e faz parte das suas estratégias críticas bem conhecidas: trata-se aqui da grandeza de Homero, Shakespeare, Dante e Milton; uma grandeza que pouquíssimos atingiram ou iriam atingir em língua portuguesa, ou em qualquer língua, talvez Pessoa pense apenas em si. Não é todavia um caso, na minha opinião, que o livro citado seja o único, entre os primeiros do autor, que Botto não aproveitou para a colectânea de 1930. "Motivos de Belleza", de facto, não tem muito a ver com a poética de "Canções", e o juízo que acerca do mesmo Pessoa oferece a Adriano del Valle não pode de maneira nenhuma, como pretende demonstrar Maria José de Lancastre, envolver uma opinião geral sobre toda a obra bottiana. Desta miscelânea fazem parte uma conferência sobre poesia portuguesa, um esboço teatral, poesia

foram devolvidas" (BOTTO 1932b), intensa testemunha confessional e autobiográfica, em forma de cartas enviadas a um hipotético amante, no mesmo clima das melhores canções precedentes. As "Cartas", actualmente inéditas, e que tiveram nova edição autónoma em 1940 (BOTTO 1940b), serão editadas também nas edições de *Canções* a partir dos anos '40, e ali deveriam, na minha opinião, ser novamente integradas. Nas edições de 1940 (BOTTO 1940a), '41 (BOTTO 1941), '44 (BOTTO 1944) e '56 (BOTTO 1956), apesar da publicação de alguns inéditos, por vezes, especialmente na de '56, medíocres, assistimos à recuperação de textos aparecidos nas antigas versões autónomas dos "livros" e retirados da edição de '30 e '32, e a inserção de outros livros de tom e estilo quase sempre muito distintos, e nomeadamente **CIÚME** (BOTTO 1934), **BAIONETAS DA MORTE** (BOTTO 1936), **A VIDA QUE TE DEI** (BOTTO 1938), que rouba o título a Pirandello; **OS SONETOS** (BOTTO 1938), vários inéditos, e a nova secção "Toda a vida". São secções entre si desiguais, sendo por ventura aproveitáveis "Ciúme", "A Vida que te Dei" e sobre tudo "Toda a Vida", em que o autor parece recuperar o antigo esplendor. Entre os inéditos, lembrarei apenas o belíssimo poema dedicado a Fernando Pessoa, morto. (Poema de Cinza). O poeta não perdeu ainda completamente o seu talento, mas a unidade do livro, o seu equilíbrio estilístico e temático parecem irremediavelmente quebrados. Começa aquele processo de desintegração da obra, que termina nomeadamente na edição de 1956[25], e que é caracterizada, como notou Jorge de Sena, pela falta de "autocrítica suficiente", por alguns "convencionalismos literários" ou algum "mau gosto eventual", sempre mais evidentes nos anos '40 e '50- período que Jorge de Sena descreve como uma "longa e triste decadência" (SENA 1972: 66-67).

Depois da problemática aqui brevemente exposta, parece-me evidente a necessidade dum estudo sério que facilite uma hipótese de edição, que, a meu ver, deveria centrar-se nas publicações dos anos '30, e ser genética até aquelas e evolutiva em relação às sucessivas. Faltaria ainda um estudo sobre alguns inéditos do espólio, caracterizados por um tom parecido ao de "Canções", que chega outras vezes até a obscenidade, relativamente à qual talvez o próprio poeta tenha operado uma autocensura[26], e sobre os poemas, éditos e inéditos,

---

tradicional do mesmo tom das primeiras provas poéticas do autor, precedentes a "Canções do Sul", e uns textos, estes sim muito interessantes, com o título "Aves de um Parque Real", de facto os únicos reeditados sucessivamente.

25. Botto morreu em 1959, mas no seu espólio encontram-se notas acerca da necessidade de preparar uma nova edição, e não sabemos até onde poderia chegar o autor nesta prática quase sempre piorativa de revisão (veja-se o conjunto de impressos organizados pelo autor com base na edição de ´56 no espólio: E12/24).

26. Refiro-me especialmente aos inéditos que apareceram na antologia da poesia portuguesa erótica e satírica de Natália Correia (CORREIA 1999: pp. 383-385); mas há muitos poemas inéditos a mais no espólio do autor (E12/1-133), quase todos do período brasileiro: também seria interessante

que apareceram em várias revistas da altura[27]. Poderia então começar uma leitura mais consciente do poeta, que levaria à interpretação equilibrada da sua função no cânone da poesia portuguesa moderna: com as devidas opiniões divergentes, porque a poesia, felizmente, segue sendo opinável, como cada coisa viva, especialmente num autor tão parcial, e conscientemente parcial, como o foi António Botto.

BIBLIOGRAFIA

a. de António Botto[28]

BOTTO, António (s. d.): *Espólio de António Botto,* Lisboa, Biblioteca Nacional, (B. N. Esp. E12)
—- (1920): *Canções do Sul,* Lisboa (s. n.) (F 5038)
—- (1921): *Canções,* Lisboa, Portugália. (L 5207 A)
—- (1922): *Canções,* Lisboa, Olisipo Editora. (L 5207 V)
—- (1923): *Motivos de Belleza,* Lisboa, Portugália. (L 11504 P)
—- (1924): *Cvriosidades Estheticas,* Lisboa, Libanio da Silva. (L 10727 V)
—- (1925): *Piquenas Escuplturas,* Lisboa, Anuário Comercial. (L 21737 P)
—- (1927): *Olympiadas,* Lisboa, Anuário Comercial. (L 22073 P)
—- (1928): *Dandysmo,* Lisboa, Anuário Comercial. (L 22072 P)
—- (1930a): *Canções,* Lisboa, Paulo Guedes. (L 23413 P)
—- (1930b): *Canções,* Lisboa, Paulo Guedes. (L 23414 P)
—- (1932a): *Canções,* Lisboa, Paulo Guedes. (L 24258 P)
—- (1932b): *Cartas que me foram devolvidas* Lisboa, Paulo Guedes. (L 2417 P)

tentar navegar neste *mare magnum* em péssimo estado de organização, assim como no dos restantes livros de poesia do autor. Quanto à sua musa "obscena", baste lembrar o projecto do "Caderno Proibido" (E12/13). No Brasil António Botto tentou encontrar um espaço no meio intelectual do país, e foi, para dizer verdade, muito bem acolhido por nomes tão importantes como Manuel Bandeira, Carlos Drumond de Andrade e Monteiro Lobato (veja-se a relativa correspondência, respectivamente: E12/401, E12/389-392, E12/636-639). Botto tentou também editar as *Canções* em espanhol, e fê-lo com muita insistência e completa falta de seriedade e moralidade, capturando a atenção de Guillermo de Torre, na altura responsável da editora Losada em Buenos Aires, com a mentira desmedida acerca de uma incrivelmente abundante correspondência trocada entre ele e García Lorca, naturalmente inexistente (Veja-se a correspondência relativa: E12/809-11).

27. É significativo que uma poesia tão desigual como a de Botto tenha encontrado espaço em revistas também desiguais. Apesar da necessidade de recolher este material todo, numa óptica filologicamente correcta, as coisas mais interessantes se acharão em revistas quais *A Águia, Athena, Contemporânea* e *Presença*.

28. Entre parênteses a cota dos volumes na Biblioteca Nacional de Lisboa.

—- (1933a): *António, Novela Dramática,* Lisboa, Anuário Comercial. (F 5731)
—- (1933b): *Alfama,* Lisboa, Paulo Guedes. (L 25719 P ou F 5878)
—- (1934): *Ciúme,* Lisboa, Momento. (L 24924 P)
—- (1936): *Baionetas da Morte,* Lisboa, Anuário Comercial. (L 12288 V)
—- (1938a): *Os Sonetos de António Botto,* Lisboa, Imp. Baroeth. (B. R. 13360)
—- (1938b): *A Vida que te Dei,* Lisboa, Of. Fernandes. (L 31611 P)
—- (1940a): *As Canções de António Botto,* Lisboa, Tipografia H. Torres. (B R 13141)
—- (1940b): *Cartas que me foram Devolvidas,* Lisboa, Argos. (L 33963 P)
—- (1941): *As Canções de António Botto,* Lisboa, Bertrand. (L 33853 / 54 P)
—- (1944): *As Canções,* Lisboa, Livraria Bertrand, Imp. Portugal-Brasil. (L 35 999 P)
—- (1945): *As Comédias de António Botto*, Lisboa, Romero. (L 36732 P)
—- (1955): *Teatro,* Porto, Centro Editorial Português.
—- (1956): *As Canções,* Lisboa, Bertrand. (C. G. 7262 P)
—- (1975): *As Canções de António Botto,* Lisboa, Ática. (L 69493 P)
—- (1980): *As Canções de António Botto,* Lisboa, Presença. (L 29408 V)
—- (1999): *As Canções de Anónio Botto,* Lisboa, Presença. (L 66324 V)

b. selecta.

AA VV (1997): "António Botto" em *Jornal de Letras,* 30 de Julho, 1997 (pp. 12-21).

AA VV (1999): *António Botto (1897-1959),* Lisboa, Biblioteca Nacional.

BARTHES, Roland (1979): *Frammenti di un discorso amoroso,* Torino, Einaudi.

CARVALHO, Amorim de (1938): *Através da obra do Sr. António Botto – Análise crítica,* Porto, Tip. Costa.

COELHO, Jacinto do Prado (1976?): "Botto, António" em *Dicionário de literatura, portuguesa, brasileira, galega, estilística, 1º volume A/K,* Porto, Figueirinhas.

CORREIA, Natália (1999): "António Botto", em *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Lisboa, Antígona/ Frenesi, pp. 382-389.

FERNANDES, Aníbal (1989): *Raul Leal, Sodoma Divinizada, organização introdução e antologia de Aníbal Fernandes,* Lisboa, Hiena Editora.

FERNANDES, Maria da Conceição (1998): *António Botto, um poeta de Lisboa,* Lisboa, Minerva.

LANCASTRE, Maria José de (1999): "Pessoa e Botto. Análise de uma mitografia", em *E Vós, Tágides Minhas, Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio,* Viareggio- Lucca, Baroni Ediotore, pp. 393-404.

LOPES, Óscar (1973): *História ilustrada das grandes literaturas VIII. Literatura Portuguesa, 2°vol., Época Contemporânea,* Lisboa, Editorial Estúdios Cor.

MIRA, Alberto (1999): "Botto, António", em *Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica,* Barcelona, Ediciones de la Tempestad, pp. 129-130.

PESSOA, Fernando (s. d.): António Botto e o ideal estético em Portugal, em *Textos de Crítica e de Intervenção,* Lisboa, Ática, pp. 121-133.

—- (1996): *Correspondência inédita, org. e notas de Manuela Parreira da Silva,* Lisboa, Livros Horizonte.

PITTA, Eduardo (2003): *Fractura, A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*, Coimbra, Angelus Novas.

PORTUGAL, Francisco Salinas (1997): "António Botto e a Estética Finissecular" em *O texto nas margens – Ensaios de literaturas em língua portuguesa,* Santiago de Compostela, Laiovento, 133-157.

RÉGIO, José (1938): *António Botto e o Amor,* Porto, Civilização. (2ª edição, Porto, Brasilia, 1978)

SAHUGUILLO, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina.* Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

SEGRE, Cesare (1979): *Semiotica Filologica*, Torino, Einaudi.

SENA, Jorge de (1972): "António Botto", em *Líricas Portuguesas 3ª série,* Lisboa, Portugália Editora, pp. 65-87.

SIMÕES, João Gaspar (1972): "A fatalidade na poesia de António Botto", em *O mistério da poesia,* Porto, Civilização.

GONÇALVES DIAS NA CRÍTICA PORTUGUESA DO SÉCULO XIX: PRIMEIROS REGISTROS

Maria Eunice Moreira
PUCRS

Resumo: Análise das primeiras referências críticas sobre a obra do poeta brasileiro Gonçalves Dias, na imprensa de Portugal, no século XIX.

Palavras-chave: Romantismo; historiografia literária; imprensa; Portugal; Gonçalves Dias.

Freqüentando os meios estudantis portugueses, no período entre 1838 a 1846, quando passou a morar em Coimbra para cursar Direito na famosa Universidade, Antônio Gonçalves Dias ficou mais conhecido por sua timidez que pelos versos que escreveu nessa temporada. Sua presença poética resumiu-se à publicação de uma composição sem título, em 1841, e de um poema denominado "Inocência", que saiu na revista *O Trovador*, de responsabilidade de uma sociedade de acadêmicos. Quando, em 1847, Alexandre Herculano publicou, na *Revista Universal Lisbonense,* o artigo "O futuro literário de Portugal e do Brasil", motivado pela leitura dos *Primeiros cantos,* o poeta brasileiro era, portanto, desconhecido pela crítica européia.

Alexandre Herculano, ao contrário, traduzia um nome respeitado pela intelectualidade portuguesa, que o conhecia não só de suas incursões críticas, mas como autor de poesias, artigos, panfletos e narrativas, entre as quais *Eurico, o presbítero*, que inaugurou o romance português moderno. Sua atividade junto à imprensa, nas páginas de *O Panorama, O Diário do Governo* e na *Revista Universal Lisbonense* e sua atuação como deputado pelo Partido Conservador marcavam o lugar que ocupava na vida intelectual e política de Portugal esse crítico que dirigiu seu olhar para a produção poética de um iniciante nas letras, Gonçalves Dias, cuja carreira apenas apontava com essa primeira realização.

Assim, quando o mais reconhecido intelectual do Romantismo português interessou-se pela obra do jovem estreante brasileiro, originário da nação que até pouco tempo se subordinava a Portugal, é de se buscar o significado que adquire o artigo, no contexto político-literário da década de 1840, em Portugal, e em relação às posições políticas do autor do texto publicado no periódico lisboeta.

À época, o quadro político vivido por Portugal passava por agitadas transformações, após o golpe de Estado de 1842, ano em que Ministro Costa Cabral depôs o próprio governo do qual fazia parte. Essa acrobacia política, porém, importa menos do que a história que ela traz no seu bojo. Segundo

ensina José Hermano Saraiva, a mudança ocorrida em Portugal é significativa, porque corresponde ao rompimento dos conceitos românticos que pautavam a ação política. Costa Cabral, diz o mesmo historiador, introduziu o modelo do realismo político, tornando-se ele mesmo o representante dessa nova virada.[1]

Alexandre Herculano, defensor e propulsor do Romantismo em Portugal, não só foi contra o golpe político desencadeado no Porto, mas interpretou o ato como uma ruptura das "infra-estruturas políticas de Portugal com as da tradição descentralizadora medieval" (MALARD, 2003: 335). Fica evidente, então, que o país não foi mais o mesmo após o incidente político, razão que teria levado o crítico a voltar seus olhos para a "nação infante que sorri" (HERCULANO, 1847-1848: 5), porque nessa encontraria ainda os anseios românticos, já perdidos em sua terra, como também buscava na nova terra o alento e a esperança frente à descrença com que analisava o Portugal dessa época. É, pois, com esse ânimo, que toma um poeta – jovem como a nação brasileira e esperançoso como lhe parece o cenário da América– para, através do tema da literatura, analisar o contexto de Portugal que se modifica.

Uma primeira leitura já deixa evidente que há dois conjuntos bem definidos na construção do texto: de um lado, o Brasil, o país de nascimento do poeta de *Primeiros cantos,* vivendo uma situação política inovadora, a considerar a declaração de independência de 1822; de outro, Portugal, lugar de nascimento de Herculano, cuja conjuntura política mostra-se desconfortável ao crítico em questão. Os enunciados em torno dos quais a nação americana a européia são construídas no texto deixam antever que seu autor estabelece uma diferença nítida entre o contexto político brasileiro e a atual situação de sua pátria: enquanto o país americano estabiliza-se, no período pós-independência, Portugal, ao contrário, vive uma fase de incertezas e reviravoltas, provocada por recentes movimentações internas.

Herculano abre o texto "O futuro literário de Portugal e do Brasil", com o enquadramento político da nação brasileira, para reconhecer que a independência não foi obra de mero acaso, como alegam alguns historiadores e comentaristas, (muitas vezes até concedendo um tom trocista ao episódio), mas um fato que decorreu da ordem natural do progresso das sociedades. Como um ser humano, a sociedade tem sua infância, vívida e esperançosa, e, como toda velhice, os agrupamentos sociais tornam-se tediosos e melancólicos. O Brasil, no caso, vive sua fase infantil, ou seja, de criança, pois que apenas foi declarado independente da velha-mãe. Esse quadro permite estabelecer as associações que o crítico faz da vida das sociedades com os organismos vivos, de preferência, os humanos: assim, enquanto Portugal "é o velho aborrido e triste, que se volve dolorosamente no seu leito de decrepidez" (HERCULANO, 1847-1848: 5), o Brasil é "a nação infante que sorri" (HERCULANO, 1847-

1. Os dados relativos à história de Portugal encontram-se em: SARAIVA, José Hermano. *Histórica concisa de Portugal.* Mira-Sintra: Mem Martins; Europa-América, 1978.

1848: 5). Enquanto a nação portuguesa "se lamenta de que os raios de sol se tornassem frouxos, de que se encurtassem os horizontes da esperança, de que um crepe fúnebre vele a face da terra" (HERCULANO, 1847-1848: 5), criança, ainda, "o país americano cresce e fortifica além dos mares, (...) se atira ridente pelo caminho da vida" (HERCULANO, 1847-1848: 5).

As imagens, mais bem ajustadas à análise dos organismos vivos, ampliam-se na continuidade do texto, para mostrar a desigualdade entre os dois "seres" em foco: a Portugal, Herculano associa termos e expressões que indiciam senilidade e decadência: "nação moribunda", "corpo semicadáver", cujo estado, cheio de "veias varicosas", caberá apenas "repousar no cemitério da história" (HERCULANO, 1847-1848: 5). Dentro desse mesmo paradigma de caráter biológico, reconhece que "o cadáver de Portugal deve descer à sepultura", numa alusão objetiva de que a antiga metrópole do Brasil esgotara-se e, tal como um ser vivo, encontrou a sua morte, cabendo apenas ser sepultada para encerrar sua história. Enfim, ao "velho caquético, demente, e paralítico", a que corresponde Portugal, como sintetiza o autor, o Brasil surge como o "mancebo vigoroso", "cheio de viço e de vida" (HERCULANO, 1847-1848: 5).

Esgotadas as observações sobre o quadro contemporâneo português, no qual ainda inscreve o registro da decadência literária, Herculano aponta para o progresso literário do Brasil e inicia a leitura dos *Primeiros cantos* do poeta maranhense. A incursão crítica, porém, é reduzida: tanto do autor como dos versos pouco se expande o renomado ensaísta: do poeta, Gonçalves Dias, menciona apenas que não o conhece, mas que deve ser jovem; dos versos, reduz-se a reconhecer a limitada experiência do autor, nos quais se notam imperfeições de língua, de metrificação e de estilo.

Os defeitos, no entanto, são atenuados pelo reconhecimento mais importante que faz o crítico: Gonçalves Dias é o autor "da verdadeira poesia nacional do Brasil" (HERCULANO, 1847-1848: 8), e, para comprovar a afirmativa, cita dois trechos das *Poesias americanas:* o "Canto do guerreiro" e o "Morro do Alecrim". A escolha é coerente com todas as metáforas que Herculano usara para se referir ao país americano e, por extensão, aos autores brasileiros: os poemas selecionados recaem sobre a temática indianista, pois em ambos Gonçalves Dias procura no mundo natural dos selvagens a inspiração para seu fazer poético. Exótico e diferente, mas também original e primordial, os indígenas oferecem à poesia de língua portuguesa a seiva nova, ou o sangue novo de que reclama Herculano e de que carece a velha e decrépita literatura de sua pátria. Por fim, menciona, ainda, o poema "Seus olhos", de nítido matiz romântico, mostrando a afinação do crítico com os princípios desse movimento.

Se, ao final, resultam poucas palavras sobre a obra do poeta e muitas considerações sobre a história de Portugal, a Gonçalves Dias resta haver cumprido satisfatoriamente seu rito de iniciação, entronizado por um padrinho com suficiente competência para apresentá-lo às letras portuguesas, Alexandre Herculano.

Nos anos seguintes à da revolta do Porto, a nação portuguesa viveu dias de conturbação. Mesmo a instalação de um governo provisório, nessa cidade, não conseguiu acalmar os ânimos, espalhando a guerra civil entre todas as províncias e entre todos os cidadãos. À violência da luta interna sucedeu um período de decepção e de enfraquecimento político, até a fase conhecida como Regeneração, responsável pelo apaziguamento do país.

Nessa moldura, Antônio Lopes de Mendonça, um jornalista de comportamento esdrúxulo, mas exímio na arte do folhetim, empolga-se com a política da junta do Porto e publica o "Manifesto eleitoral" a favor da Regeneração. A posição defendida abre-lhe as portas para a carreira de deputado provincial e, favorecido ainda por certos apoios, retoma a atividade crítica, publicando *Memórias de literatura contemporânea,* que vem a público em Lisboa, em 1855, sob os auspícios da Tipografia do Panorama.

No texto prefacial, em forma epistolar, que dirige ao Dr. Tomás de Carvalho, o autor combate a idéia até então vigente de que a poesia atual seja menos fecunda do que a de épocas anteriores. Para ele, tanto a história quanto a literatura continuam a oferecer motivos interessantes e a inspirar a imaginação dos homens de letras, razão pela qual a situação cultural de Portugal mostra-se pujante. A fecundidade literária opõe-se ao quadro político, para quem os ramos de administração e de governo embaraçam e entravam o andamento da vida civil e as letras, nesse caso, constituem o contraponto do domínio político, uma vez que, como ele mesmo afirma, "o espetáculo do [...] movimento literário [...] vai insensivelmente transformando a sociedade portuguesa" (MENDONÇA, 1855: 318).

É nesse contexto que Lopes de Mendonça organiza a seção "Perfis Literários" para a edição do volume *Memórias de literatura contemporânea*, e nela inclui o brasileiro Gonçalves Dias[2]. O novo livro dá continuidade ao projeto inicial do autor que, anos antes, publicara *Ensaios de crítica e literatura,* mas se distingue do primeiro empreendimento pela ampliação dos autores em análise e pela perspectiva crítica com que constrói as *Memórias.*

Respaldado na crítica de Herculano, Lopes de Mendonça parece sentir-se à vontade para confirmar o valor poético desse jovem que conhecera em Coimbra, quando estudante, que pouco se mostrava, devido a sua timidez, mas em quem o autor das *Memórias* já reconhecia mérito. Os primeiros versos do poeta revelaram um talento superior e, ao mesmo tempo, a apresentação de Alexandre Herculano cumpriu o "solene batismo", livrando-o das invejas e das avaliações medíocres que tendem a rebaixar as boas aparições.

Afinado com as observações de seu antecessor, Lopes de Mendonça destaca o tom brasileiro dos versos, excedendo-se nas marcas naturais que

2. Além de Gonçalves Dias, Lopes de Mendonça inclui na mesma seção o poeta brasileiro Álvares de Azevedo.

caracterizam o país: rios, pássaros, florestas, flores e frutos, que tecem o imaginário europeu sobre as distantes terras americanas. Daí a escolha ao poema "A tempestade", como representativo das condições do espaço americano: segundo o português, até mesmo esse fenômeno é diferente no Brasil, pois que agita "em acesso terrível e momentâneo de cólera a face quase sempre meiga dessas regiões deliciosas" (MENDONÇA, 1855: 316).

Apesar dessa escolha, porém, a seleção dos versos sugere o crítico comprometido com os ideais românticos, buscando no poeta a realização dessa tendência. Assim é que Lopes de Mendonça exalta duas outras construções poéticas que privilegiam o tema do amor e a poetização da amada. São esses que merecem maior consideração por parte do crítico, que justifica sua eleição dizendo que, mesmo a verdura viçosa da natureza, não consegue impedir que o poeta expresse sua amargura e seu sentimento amoroso.

Cabem, contudo, duas distinções do ensaio de Lopes de Mendonça sobre o texto de Alexandre Herculano: a primeira diz respeito à crítica mais abrangente – o autor de *Memórias da literatura contemporânea* mostra-se atualizado com a leitura de poesia brasileira, quando indica que os *Segundos cantos* e os *Últimos cantos*, publicados, respectivamente, em 1848 e 1851 comprovam a progressão na realização poética de Gonçalves Dias: a segunda, consagra o poeta maranhense como o autêntico representante do Brasil, entendendo-o como aquele produtor comprometido com o espaço de onde retira inspiração para o seu fazer artístico. O aproveitamento poético dos recursos exóticos e diferenciados de uma região, que os europeus preenchem mais com a imaginação do que com o conhecimento direto, dão ao crítico o aval para o reconhecimento do escritor brasileiro.

Tanto Herculano como Lopes de Mendonça mantêm uma afinidade crítica que justifica a eleição do autor dos *Cantos* como representante da nova poesia em língua portuguesa: a ambos interessam os versos que tematizam o espaço natural e diferenciado, mas a ambos interessam também os poemas de pendor romântico, pois fica evidente que é essa a estética que orienta avaliação de cada um. A sintonia entre os dois estudiosos também se evidencia num terceiro ponto: a poesia do Brasil é o objeto para onde eles convergem quando querem se referir ao quadro político português. E aqui, novamente, o ensaio extrapola a mera avaliação literária e adentra ao seu sentido político.

No parágrafo conclusivo, o texto de Lopes de Mendonça recai sobre as relações políticas entre as duas nações e chama a atenção para a animosidade ainda existente entre o Brasil e sua antiga metrópole. Num tom quase panfletário, o autor das *Memórias* conclama os portugueses e aceitar a independência do Brasil: "Portugueses, o amor da pátria não nos torna surdos à voz dos princípios humanitários. Era justo que a tutela acabasse, e que as imensas regiões do Novo Mundo, livres e independentes, pudessem desenvolver a sua atividade, e completar os seus destinos" (MENDONÇA, 1855: 324). Para o autor das *Memórias*, a antiga colônia floresceu e se desenvolveu, formando, agora, um

império vasto e progressista, testemunhada pela vitalidade da poesia de Gonçalves Dias, mas é essa idéia que seus compatriotas parecem não ter absorvido, razão pela qual a questão política ocupa um lugar mais destacado do que a literária, na avaliação desses estudiosos.

Como diz Leticia Malard, se no texto de Alexandre Herculano, o poeta dos três cantos –*Primeiros, Segundos* e *Últimos cantos*– entrou como Pilatos no Credo, isto é, inocentemente, possibilitando que, ao analisar seus poemas, Herculano voltasse os olhos para a decadência de sua terra, no texto de Lopes de Mendonça, Gonçalves Dias é o inocente útil, pois ao introduzi-lo em seu livro, Mendonça visa também à aceitação, pelos conterrâneos, da ordenação política em que vive a nação brasileira, deixando claro que, passados mais de trinta anos da separação política –estamos em 1855– a antiga metrópole ainda se mostra arredia com o comportamento do filho emancipado!

Olhando para o "Futuro", com Alexandre Herculano, ou voltando ao passado, através das *Memórias,* de Lopes de Mendonça, a crítica portuguesa mostrou-se desfocada do tempo em que o poeta brasileiro Antônio Gonçalves Dias escreveu e produziu seus versos. Incapazes de registrar o presente e de discutir as contingências históricas por que passava a antiga metrópole e seu emancipado filho americano, os portugueses voltaram-se para dentro e, procurando entender sua própria história, foram incapazes de compreender a renovação poética que se efetivava na América e que bafejava, com novos ares, a velha língua de Camões.

BIBLIOGRAFIA

HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil. Por ocasião dos *Primeiros cantos:* poesias do Sr. A. Gonçalves Dias. *Revista Universal Lisbonense*, Lisboa, n. 7, p. 5-8, 1847-1848.

MALARD, Leticia. Alexandre Herculano e a literatura brasileira. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura*: teorias, temas e figuras. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MENDONÇA, Antônio Lopes de. *Memórias de literatura contemporânea*. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1855.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, 1978.

ENTRE MARÉS E PALCOS: NOTAS SOBRE ESTHER LEÃO (1892-1971), UMA PORTUGUESA NO TEATRO BRASILEIRO

Maria Helena Werneck
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses – PUC-Rio

Resumo: O artigo registra a participação de Esther Leão (1892-1971), atriz portuguesa que se instala no Brasil no final da década de 1930, em momento especial do teatro carioca, onde se situam Companhias que apostam na permanência de tradições teatrais e outras que investem na modernização da cena. Através da viagem da atriz ao Brasil, que aqui se transforma em ensaiadora e diretora de teatro, tornando-se também conhecida como professora de interpretação, é possível repensar o conceito de herança teatral portuguesa, renovando as perspectivas historiográficas sobre a relação entre os teatros nos dois países. No caso de Ester Leão, o exílio no Brasil, fruto de uma atitude de oposição ao obscurantismo do regime salazarista, obrigou-a a uma guinada na carreira, que significou trocar as noites de brilho por numerosas e extenuantes horas de ensaio e rigoroso trabalho em prol da formação de atores brasileiros, seja em conjuntos de amadores como o Teatro do Estudante do Brasil, seja em conjuntos profissionais, como a Cia Dulcina-Odilon.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro; Teatro Português; Esther Leão; Teatro moderno; Teatro do Estudante do Brasil

Desde 2001, abriga-se na Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio[1], um Programa de Pesquisa denominado "Entre Palcos e Mares: histórias de encontros entre o teatro português e o teatro brasileiro". Em sua proposição inicial, ambicionava-se caminhar em direção a uma nova historiografia, que revisse a noção de "herança teatral portuguesa". Transcrevemos o texto básico da proposta:

> São históricos os laços que unem o teatro brasileiro ao teatro português. Se considerarmos apenas os séculos XIX e XX, é possível acompanhar o longo convívio de atores brasileiros com artistas de teatro portugueses, através de percurso que começa com a Companhia de Mariana Torres, especialmente convidada para a abertura do Teatro de São João, em 1813, e tem continuidade, depois de muitos outros eventos, como a atuação de ensaiadores respeitados como Eduardo Vieira e

1. A Cátedra foi implantada em 1994, através de Convênio da PUC-Rio com o Instituto Camões, de Portugal. Ver www.letras.puc-rio.br/catedra.

> Eduardo Victorino, nas primeiras décadas do século XX. Delineavam-se duas tradições complementares de formação de atores brasileiros forjada no *aprender vendo fazer* o ator português e na mão firme do ensaidor. Foi assim com João Caetano, que mesmo lutando pela nacionalização do nosso teatro, não deixava de contar em sua companhia com atores portugueses; foi assim com as companhias de primeiros atores e atrizes, como a de Jayme Costa e de Eva Tudor, que não dispensavam a experiência de 'levantar um espetáculo' dos ensaiadores vindos de Portugal. Em direção oposta, o tráfego entre o palco português e o palco brasileiro também se realizou. É freqüente, durante todo o século XX, a temporada em Portugal de atores e companhias (turnês como as das Companhias Procópio Ferreira, Eva Tudor e Dulcina-Oldilon, entre os anos 30 e 60, por exemplo), que vão buscar nos teatros de Lisboa a consagração definitiva de seus talentos, a porta de entrada para outros países da Europa, ou o abrigo em tempos difíceis. Por outro lado, a dramaturgia brasileira, ao longo de século XX, passa a ser procurada com interesse por companhias e encenadores portugueses em busca de repertório renovado para suas produções.
>
> A narrativa destas viagens entre Portugal e Brasil feitas com o objetivo da criação teatral ainda está para ser escrita. A bibliografia disponível em capítulos de obras de história do teatro brasileiro, como o livro de *Anchieta a Alencar*, de Décio de Almeida Prado, em biografias como as de Leopoldo Fróes ou inventários de temporadas como o de Mário Nunes, cronista das primeiras décadas do século XX, não levanta tendências, não analisa intercâmbio de formas dramatúgicas convencionadas, não descreve as possibilidades de contatos interculturais. Pouco sabemos, também, sobre a presença do teatro brasileiro nos palcos de Lisboa, da repercussão de temporadas, das encenações de textos brasileiros concebidas por encenadores portugueses modernos.
>
> É oportuno, portanto, o desenvolvimento do *Programa de Pesquisa Entre Palcos e Mares: histórias de encontros entre o teatro português e o teatro brasileiro,* que reúna professores universitários e estudantes de pós-graduação portugueses e brasileiros, de modo a se produzirem trabalhos que contemplem, com visada interpretativa atualizada, aspectos relevantes dos momentos em que se deram encontros entre os dois teatros
>
> O Programa poderá ser sustentado institucionalmente por Universidades Brasileiras e Portuguesas, com a coordenação da Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. Projeta-se a formação de pequenos grupos operativos de pesquisadores que se dedicariam a tópicos específicos a partir de um plano de pesquisa e edição e de um cronograma de trabalho a serem detalhados e estimados em valores financeiros.

Ao longo de quatro anos, o teor da proposta foi servindo de inspiração a trabalhos de pesquisadores que, convidados a participar dos Seminários Internacionais, realizados anualmente pela Cátedra, aceitaram o convite de trafegar entre os teatros dos dois países. Alguns trabalhos, sendo dois publicados no número 8 da Revista *Semear* –"Gil Vicente e o teatro moderno brasileiro", de Tania Brandão, e "Depois da Barca, cenas de outros infernos nas dramaturgias de Gil Vicente e José Cardoso Pires", decorrente de pesquisa desenvolvida por mim–, e um terceiro, de autoria de Luiz Fernando Ramos

–"Teatro Oficina; dez anos de Usina Uzona e trinta do exílio português"[2], apresentado no Seminário de 2004–, ampliam o contorno das indagações previstas, confirmando a fecundidade que decorre de se promover aproximações entre o teatro no Brasil e em Portugal[3].

Hoje, já se pode avançar na percepção dos limites analíticos da noção de herança portuguesa. Estabelecido desde as narrativas sobre a ação da Companhia de Jesus e seu teatro de catequese, passando pelos Decretos do Marquês de Pombal e de D. João, visando ao desenvolvimento do teatro na Colônia e a criação de um "teatro decente" na temporada tropical novecentista da Corte portuguesa no Brasil, o conceito de herança teatral esteve comprometido com o entendimento do papel do teatro como uma alavanca civilizatória imprescindível, no contexto do processo de colonização além-mar. Quando fica para trás o processo de colonização e percebe-se a relação com as culturas estrangeiras em termos de instalação de cosmopolitismos, a idéia de herança perde a força no processo de formação das artes. Assim, se os tempos modernos propunham, entre as décadas de 1930 e 1950, a atualização dos palcos brasileiros com o teatro do mundo, é coerente que os criadores tenham-se dirigido para as dramaturgias de países com os quais os processos de importação cultural incluía relações políticas de subordinação.

Para os estudiosos do teatro colocam-se, a partir do rechaço da noção de herança, novas interrogações. Como abordar comparativamente as dramaturgias de dois países de língua portuguesa quando as peças não se movem entre seus portos, quando as influências, as mediações entre culturas estão aparentemente suspensas? Que outras viagens se oferecem aos criadores do teatro, além daqueles deslocamentos que o patrimônio dramatúrgico-literário assegura? Que novos lugares reinventam artistas no país estrangeiro, quando sua missão desvincula-se da representação nacionalista de origem e integram-se ao sistema teatral dos países onde escolhem viver?

Nesta seqüência de questões que impulsionam uma nova vertente de pesquisa sobre os teatros dos dois países, a atriz portuguesa Esther Leão[4] foi incluída na agenda do Programa Entre Palcos e Mares como objeto de pesquisa porque pretendíamos revisitar a tradição da herança teatral portuguesa, a fim de se buscar outras nuances de investigação. Trabalhamos com a hipótese de que

2. O texto inédito integra o livro MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Literatura, Política, Cultura,* Ed. da UFMG, no prelo.

3. Inclui-se aqui a pesquisa inédita de Ângela de Castro Reis sobre a turnê da Companhia Eva Todor e seus Artistas no início da década de 60 em Portugal, mencionada pela pesquisadora da UFBA na Tese de Doutorado *A tradição viva em cena: a Companhia Eva Todor e seus artistas*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, em dezembro de 2004.

4. A pesquisa para a redação destas notas sobre Esther Leão foi desenvolvida no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, com a colaboração de Guida Bruno, sua prestimosa bibliotecária, e no CEDOC/FUNARTE, do Brasil.

a figura da atriz configura um tipo de inserção de artistas estrangeiros no teatro brasileiro que se diferencia não só da presença portuguesa do século XIX, mas também da ação dos diretores poloneses e italianos em prol da implantação da cena moderna no Brasil. As notas que se seguem sobre a atriz, que se torna ensaiadora, diretora teatral e, posteriormente, professora de interpretação teatral, permitirão, mais adiante, esboçar algumas reflexões acerca da singularidade de sua atuação no quadro de transição moderna do teatro brasileiro.

Esther Leão estreou nos palcos lisboetas, em 1913, na Companhia do Teatro República, com o nome de Esther Durval, ingênuo expediente para seguir a carreira do teatro, escapando, assim, da proibição do pai, influente político (fora o primeiro governador de Lisboa após a República e na época seguira para Roma como embaixador). A peça era *O Assalto*, de Bernstein, com direção de Augusto Rosa. Reaparece em cena em 1920, já com seu verdadeiro nome, protagonizando *Maria Izabel* de Américo Durão, no Teatro Nacional e, nesta década, apresenta-se em vários palcos da cidade de Lisboa. No Teatro Politeama, em 1923, como o drama rústico *A Filha de Lázaro*, de Norberto Lopes e Chianca de Garcia, com a Cia Rey Colaço-Robles Monteiro; na Companhia de Alfredo Cortez, no Teatro Avenida; de volta ao Teatro Nacional, nas temporadas de 1923-1924 e 1924-1925 com dramas históricos (*Alcácer–Kibir*, de D. João da Câmara, o *Pasteleiro de Madrigal*, de Augusto de Lacerda, *O Crime de Arronches*, de H. Lopes de Mendonça). Mas é no repertório "de clima moderno", como encontrado nas peças *Dentro do Castigo*, de Norberto de Araújo, *Miragem*, de C. Selvagem, *As Duas Metades*, de G. Zorzi, e *A dança da Meia-Noite*, de Ch. Mère), que teria encontrado papéis mais adequados `a sua personalidade artística. A variedade nos modos de inserção nas companhias se combina com a diversidade de gêneros do repertório interpretado pela atriz, em que se registram atuações em teatro musicado com a opereta *Madragoa*, de Feliciano Santos, e em outros espetáculos no Teatro Apolo.

Na década de 1930, começam a acontecer algumas mudanças de rumo. Esther Leão organiza uma companhia e, entre 1931-32, apresenta-se no teatro Ginástico, integrando elencos das peças *Duas Chamas*, de T. Ribeiro Colaço, *A Noite Louca* e *O Deitar da Noiva*, de F. Gandéra, além de *Na Sombra*, de sua própria autoria. No Teatro São Carlos, leva adiante o projeto de encenar originais portugueses inéditos, tais como *Rainha Santa*, de Rui Chianca, *Mascarada,* de Ramada Curto, *Divórcios*, de Lorjó Tavares , espetáculos da temporada 1933-34. Inesperadamente, aceita convite para se engajar, em 1935, na temporada portuguesa da peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo com a Companhia Procópio Ferreira, fazendo o principal papel feminino, Nanci, a esposa do Mendigo filófoso.

Esther Leão aparece em vários registros visuais da temporada de retumbante sucesso da Companhia de Procópio. Em uma das fotos, o elenco passa o texto nos bastidores do teatro; em outra, colhe homenagens em recepção que reúne os mais importantes artistas de teatro português da época[5]. Sentada entre outras atrizes, vestindo um elegante vestido preto, com alças e contorno da barra em dourado, a atriz resplandece em seu porte de prima dona. Nada indica, pela majestade do ar e da pose, que a atriz tomará em breve uma decisão radical: emigrar para o Brasil e participar, a seu modo, da diáspora portuguesa. O exílio voluntário está parcialmente explicado:

> (...) desiludida com o abastardamento da vida teatral portuguesa, que a censura imposta pelo regime fascista e a desorganização empresarial condenavam à mediocridade e ao conservadorismo, decidiu continuar sua carreira no Brasil[6].

A imagem seguinte, não é uma fotografia em preto e branco, mas um quase-fotograma forjado em relato de cunho memorialístico por Paschoal Carlos Magno, sediado, em 1939, no Ministério das Relações Exteriores no Rio de Janeiro, possivelmente aguardando transferência para o novo posto na Inglaterra:

> (...) Na época, uma senhora viera me procurar, no Ministério das Relações Exteriores, querendo que eu legalizasse seus papéis aqui. Era uma atriz portuguesa de muita fama que não tinha até então encontrado campo de trabalho no Brasil. Ela passou a dirigir os espetáculos do Teatro do Estudante. Dona Esther Leão, atriz perseverante, mulher pertinaz, ela preparou mais de uma dezena de atores para o teatro de hoje. (...)[7].

Os conceitos de exilado, refugiado, expatriado e emigrado parecem estranhos ao domínio da arte teatral[8]. Fora dos tempos de explícita perseguição política, o teatro sempre aceitou a mobilidade como condição de sobrevivência econômica e como princípio inerente à sua forma de organização. A tradição mambembe atualiza-se no desejo de prolongar temporadas ou de buscar novas platéias no interior do país. A prática das turnês internacionais atravessa os séculos em trajetos que riscam os oceanos e os continentes, seguindo as estações do ano. No caso brasileiro, o deslocamento de companhias européias foi, em grande medida, responsável pelo processo de formação do nosso teatro.

---

5. BARCELOS, Jalusa: *O Mágico da Expressão: Procópio Ferreira,* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999, p. 164.

6. REBELLO, Luiz Francisco (Direção): *Dicionário do Teatro Português,* Lisboa: Prelo Editora, s/d, p. 428.

7. MAGNO, Paschoal Carlos: O teatro do Estudante, em *DIONYSOS*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE; SNT, n. 23, set. 1978, p. 5.

8. SAID, Edward: Reflexões sobre o Exílio, em *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 54.

Além do contato com textos da tradição e das novas vogas, é fundamental o "ver fazendo" que se dá não só quando algum ator ou atriz se desgarra do elenco e fixa residência no país, mas também quando as Companhias abrem vagas para atores brasileiros em seus elencos[9].

Contudo, para se reconstituir a viagem sem volta da atriz Esther Leão ao Brasil, o conceito de exílio pode ser útil e apropriado. Embora esteja fora de cogitação a idéia do banimento que determina a face do exilado e seja mais adequado aproximá-la da condição de expatriado, "aquele que mora voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais e sociais", percebe-se que a atriz recua de sua identidade de diretora de companhia e de primeira atriz e, ao chegar ao Rio de Janeiro, vai aceitar trabalhar com jovens amadores. A observação de Said segundo a qual "grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar"[10], orienta-nos ao descrever alguns momentos do trabalho desta estrangeira nos palcos cariocas.

Em dez anos de dedicação ao TEB, Teatro do Estudante do Brasil, Esther Leão organizou um sistema de governo teatral próprio, baseado numa condução autoritária, mas eficaz. Os depoimentos sobre a sua atuação como ensaiadora neste conjunto, comandado por Pachoal Carlos Magno, reforçam a imagem de dureza no trato, combinada a uma prática que Maria Jacinta nomeia como "uma série de ações didáticas"[11]. Pelo depoimento da diretora que dividiu com Esther Leão a autoria de inúmeros espetáculos ao longo da década de 1940, a função de ensaiador, renovou-se sobremaneira:

> Certa vez, alguém me perguntou sobre seus processos de ensaiar. Não os tinha propriamente; não trazia esquemas, ou teorias, para as sessões de ensaio. Seus ensinamentos brotavam, conseqüentes, das próprias dificuldades surgidas, podemos dizer mesmo, que era uma repentista, em réplica ao espírito dos personagens e aos erros dos intérpretes, que funcionavam como motes, imediatamente glosados. Corrigia, de improviso.[12].

9. Se acompanhamos a história do teatro brasileiro escrita por Décio de Almeida Prado (PRADO, 1993, 91-92), vemos que os atores e as atrizes vêm no centro de companhias em que predomina a superposição entre relações familliares e herarquia artística. As temporadas portuguesas desde o século XVIII, com Antonio José de Paula e Victor Porfírio de Borja, ator que sobrevive de um século a outro em nossos palco, desempenhando papéis cômicos, Mariana Torres, Ludovina Soares da Costa, e Eugênia Câmara, no século XIX prevêem a permanência de alguns atores, além da duração da turnê, a engrossarem o elenco de companhias brasileiras. No entanto, o comum é o retorno aos palcos natais quando termina o verão europeu.

10. *Ibidem*, p. 54.

11. JACINTA, Maria: Presença de Esther Leão, em *DIONYSOS*, p. 33.

12. *Ibidem*, p. 34.

As memórias de Maria Jacinta apresentam uma ensaiadora que renova a função em relação a seus antecessores portugueses como Eduardo Victorino e Eduardo Vieira. Para estes vale a definição formulada por Walter Lima Torres para quem o ensaidor é um "mestre de obras na formalização do espetáculo", estando capacitado a operar com "elencos de atores especialistas em personagens rigidamente codificados pela faixa etária e pela condição social". O trabalho do ensaiador consistiria, neste caso, em fazer "o ajustamento do histrionismo do ator á imagem do personagem-tipo"[13], sendo suas referências básicas os gêneros teatrais e os modos canônicos de levá-los ao palco.

Ao iniciar sua inserção no teatro brasileiros com amadores indomados, Esther Leão não se deixou aprisionar pelo modelo do teatro antigo e vagou (o uso da palavra não tem aqui a conotação de desorientação) entre a singularidade de cada peça do repertório e a individualidade dos atores que se dispunha a preparar. Se na visão de vários de seus atores-aprendizes, sobressai a rememoração de passagens pitorescas de ensaios, em que parece prevalecer a intuição da atriz sobre o apuro intelectual[14], na visão dos críticos, no cumprimento de sua tarefa de espectadores especiais, sobressai uma nova construção interpretativa que chama a atenção pelo equilíbrio demonstrado nas performances dos atores.

Em 1949, a crítica Claude Vincent refere-se, assim, ao espetáculo *Hamlet* , do TEB:

> (...) já foram elogiadas as Bruxas (...); a sobriedade de Banquo (Adaury Dantas); o êxito da música de Massarani e da *mis-em-scène* de Pernambuco de Oliveira. Para mim, no entanto, o que mais me impressionou foi o conjunto. Têm-se consciência da importância dos menores papéis. Todo mundo, até a comparsaria do primeiro ano que nunca teve aula de teatro, se lembra que está trabalhando dentro de uma grande tragédia universal e que não deve prejudicá-la nem por um gesto que seja. Naturalmente, como acontece sempre em semelhantes casos, há falhas. Mas estas

13. TORRES, Walter Lima: "Introdução histórica: o ensaiador, o diretor, o encenador", em *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, jan-abril de 2001, p. 65.

14. Vejam-se depoimentos de Sérgio Brito ("Professora no sentido de sua intuição. Era um "levanta esse braço menino!"; um "anda pra lá com passos largos", coisas do tipo. Mas uma interpretação de um texto de Strindberg, naquela época, ah! Ela não tinha material e cultura para alcançar completamente (...)". e Paulo Francis ("Os ensaios melhores eram os de D. Esther, claro. Na mesma Antígona, um dos raros talentos reais do elenco, Ruy Cavalcanti, fazia um mensageiro. Entrava em cena numa corrida atleticamente projetada à perfeição e saudava Creon, o rei, de braço erguido. D. Esther: "Ó Ruy, tua entrada está muito bonita, meu filho, mas acho melhor abolires o gesto que me parece um tanto fascista". In: *DIONYSOS*, ps. 90 e 187. Fernanda Montenegro não faz distinção entre os métodos de trabalho de Esther Leão e outros ensaiadores: "Tanto Esther Leão como Adacto Filho não tinham ideologia de encenação ou uma estética definida. Eles apenas cuidavam para que a cena tivesse luz, para que nós não esbarrássemos nos móveis e para que não nos esbarrássemos também. (...)." Em MONTENEGRO, Fernanda: *Viagem ao Outro. Sobre a Arte do Ator*, Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1988, p. 20.

> não chegam a prejudicar a harmonia da peça. Tudo isso é devido à Dona Esther Leão que em tão poucos dias ensinou aos novos como tomar parte essencial no trabalho do Teatro do Estudante. Dona Esther Leão conseguiu, em colaboração com Pernambuco de Oliveira, criar dentro do Fênix um ambiente de Glamis, de Forres e de Ducinane[15].

A expressão "ensinar o trabalho" indica uma percepção nova da criação teatral, anunciando um esforço de preparo para a cena, em que parece começar a se fazer necessária uma orientação pedagógica diferente daquela exigida pela hierarquia firmemente implantada nas companhias de primeiros atores. Esther Leão encontra um lugar não-marcado e não previsto neste momento de transição moderna do teatro brasileiro. Muitas vezes mantida na função de ensaiadora no TEB, fazendo dobradinha com Maria Jacinta, outras vezes aparecendo na ficha técnica como diretora, Esther Leão tira partido desta instabilidade de lugares para manter-se empregada e atuante. Em companhias profissionais como a de Dulcina-Odilon e a de Jayme Costa, o alvo principal do trabalho continua a ser aparar as diferenças entre os primeiros atores e o restante do elenco. E o extremo feito, alterar a perspectiva de interpretação de um grande ator do teatro de bilheteria e transformá-lo em um ator-intérprete[16].

A surpresa e o entusiasmo de Sábato Magaldi, ao apreciar a encenação de *O Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, em 1951, aponta para a expansão da influência da diretora:

> (...) A estréia de anteontem superou a expectativa mais favorável e o público pode ver um conjunto limpo, em nível interpretativo plenamente satisfatório, e que só pode merecer as referências mais entusiásticas dos que gostam de bom teatro.
>
> Na verdade, distinguiu-se especialmente a interpretação de Jaime Costa. (...) À D. Esther Leão cabe, sem dúvida, o mérito de haver conseguido uma performance inesperada do elenco. (...) a encenação deu a linha dos papéis. Não houve dramaticidade superficial, apelo aos efeitos exteriores. O elenco achava-se perfeitamente compenetrado da responsabilidade, mostrando-se sóbrio, sério, emocionado, autêntico. Intérpretes, que no cartaz precedente, incorreram em erros graves, falando com absoluto desconhecimento dos valores vocais, aprenderam a dicção, inflexionaram corretamente, sem doer os ouvidos. Acredito que, na estréia, não se poderia desejar mais. A Cia fez o que estava ao seu alcance.
>
> *A Morte do Caixeiro Viajante* pode ser o início de uma nova fase em nosso teatro. O simples esforço de Jayme Costa em sair da rotina de chanchadas, só por si justificaria

15. VINCENT, Claude: "A poesia de Macbeth no Fênix". *Correio da Manhã*, 26/6/1949, em *DIONYSOS*, p. 175.

16. A denominação ator-intérprete é utilizada por Tania Brandão para sintetizar o horizonte de libertação que o teatro moderno oferecia aos atores, desobrigados, "num processo vertiginoso de transformação do teatro ocidental no século XX", de continuarem trabalhando como atores-empreendedores; atores-empresários, atores-produtores, atores-promotores. (BRANDÃO, 2002, 14)

> expressões de incentivo. Mas o espetáculo convenceu. Tivemos bom teatro, teatro do melhor. Depois desse êxito, dificilmente a Companhia se permitirá ingressar de novo na comédia fácil. E isso é uma lição para os elencos entregues à rotina, distanciados há muito da verdadeira ambição. Até agora, o teatro sério era uma tentativa excepcional confiada a grupos amadores ou a esforços isolados. Jayme Costa levou para o profissionalismo um extraordinário empreendimento, revolucionou as clássicas companhias de chanchada com alguma coisa de notável. (...) *A Morte do Caixeiro Viajante* pode ser o ponto de partida para uma modificação categórica do panorama dos cartazes.[17]

A participação de Esther Leão neste *turning point* destaca-se com precisão nos resultados registrados pela palavra do crítico: "aprenderam a dicção, inflexionaram corretamente, sem doer os ouvidos". A justeza do elenco e a boa expressão vocal preparam a cena moderna para desenvolver seu projeto de obediência ao personagem e ao texto, que, consignado pelo autor, passa a ser o responsável central pelo resultado estético da encenação. Maria Jacinta acrescenta:

> (...) E, então, pude conhecer, de perto, a pessoa e a artista Esther Leão, sobretudo a diretora de jovens artistas estreantes que, como ninguém, sabia treiná-los e apurá-los, no que considerava fundamental em teatro: arte de dizer. Todos os que passaram por sua direção, hoje profissionalizados, sabem ou souberam, dizer lindamente: trabalhar e viver os textos. E foi nesse bem-dizer-do-texto que Esther Leão firmou a sua presença.[18]

Em doze anos no cenário do teatro carioca, uma parcela da renovação moderna, que a historiografia hoje indica ter sido lenta, intermitente, chega pelas mãos de Esther Leão, através do treinamento, do trabalho de ensinar, particularizadamente, a performance do ator para cada personagem diferente que lhe compete desempenhar, peça após peça. No âmbito dos ensaios e dos novos efeitos de marcação cênica, efeitos surge algo de diferente, no entanto, da implantação da cena dirigida pelo grupo de diretores italianos no TBC em São Paulo. No teatro dos italianos, projetava-se o ator como parte integrante de um todo maior representado pela encenação, a grande obra de arte efêmera que se reinventa a cada récita, obedientemente produzida por uma equipe de diferentes e comprovadas competências.[19]

---

17. MAGALDI, Sábato. "A Morte do Caixeiro Viajante". *Diário Carioca*, RJ: 03 ago de 1951. Agradeço a Maria Assunção, atriz e pesquisadora, autora de Dissertação sobre a crítica de Sábato Magaldi, a cessão do documento.

18. JACINTA, Maria: DIONYSOS, p. 34.

19. A comparação é inevitável, mas não cabe desenvolvê-la neste trabalho porque comportaria verificar a percepção de viagem à América dos diretores italianos e seu projeto comum de experimentar a modernização do teatro em um ambiente sem os entraves da estrutura do teatro italiano em um

Transformando ensaios em picadeiros (a expressão é de Maria Jacinta quando descreve o rigor das exigências da ensaiadora como os atores), a atriz portuguesa assemelha-se ao perfil com que Said descreve o exilado:

> (...) Obstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para abrigar o mundo a aceitar sua visão (...). Compostura e serenidade são as últimas coisas associadas à obra dos exilados. Os artistas no exílio são decisivamente desagradáveis, e a teimosia se insinua até mesmo em suas obras mais elevadas. (...)[20]

Diferentemente dos banidos de seu próprio país, a nossa ensaiadora não se recusa a pertencer ao seu novo lugar. Deslocando-se para os bastidores e, em seguida, para salas de aula de escolas de artes cênicas, Esther Leão assegura um lugar na história do teatro brasileiro. Sua trajetória aponta para a visão transnacional do trabalho artístico e suas especificidades, incluindo a necessidade das mudanças de projeto e de funções e a aceitação em exercer espaços subalternos da criação teatral[21]. Acima de tudo, o caso da emigração da atriz para o Brasil confirma que, para além das fronteiras geográficas e das nações, o teatro sempre foi um porto livre para quem nele quisesse pousar.

BIBLIOGRAFIA

BARCELOS, Jalusa: *O Mágico da Expressão: Procópio Ferreir,* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999, p. 164.

BORGES, Jorge Luiz: "Kafka y sus precursores", em ____. *Otras Inquiziciones*. Buenos Aires: Emeceé; Alianza Editorial, 1985.

BRANDÃO, Tânia: *A máquina de repetir e a fábrica de estrela: Teatro dos Sete,* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

____. "Gil Vicente e o Teatro Brasileiro Moderno", em *SEMEAR*. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.8, 2003, pp. 115-128.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Em 1926*. Trad. de Luiciano Trigo, Rio de Janeiro: Record, 1999.

---

novo contexto de profissionalização artística e econômica. (Em VANUCCI, Alessandra: *A quinta coluna*. A geração dos diretores italianos na renovação do teatro brasileiro. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, Departamento de Letras, PUC-Rio, 2004).

20. SAID, Op Cit, p. 55.

21. Referimo-nos, aqui, às funções de ensaiador e de ponto, paulatinamente abolidas do trabalho, na primeira metade do século XX.

JACINTA, Maria: Presença de Esther Leão, em *DIONYSOS*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE; SNT, n. 23, set. 1978, pp. 33-39.

MAGALDI, Sábato: "A Morte do Caixeiro Viajante", *Diário Carioca*, RJ: 03 ago de 1951.

MAGNO, Paschoal Carlos: O teatro do Estudante, em *DIONYSOS*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE; SNT, n. 23, set. 1978, pp. 3-11.

MONTENEGRO, Fernanda: *Viagem ao Outro. Sobre a Arte do Ator,* Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1988.

PRADO, Décio de Almeida: *De Anchieta a Alencar,* São Paulo: Perspectiva, 1993.

REBELLO, Luiz Francisco (Direção): *Dicionário do Teatro Português,* Lisboa: Prelo Editor, s/d..

REIS, Ângela de Castro: *A Tradição viva em cena: a Companhia Eva Todor e seus Artistas.* Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UNIRIO; PPGT, 2004.

TORRES, Walter Lima: "Introdução histórica: o ensaiador, o diretor, o encenador", em *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, jan-abril de 2001.

SAID, Edward: "Reflexões sobre o Exílio", em *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares, São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VANUCCI, Alessandra: *A quinta coluna*. A geração dos diretores italianos na renovação do teatro brasileiro. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: Departamento de Letras, PUC-Rio, 2004.

VINCENT, Claude: "A poesia de Macbeth no Fênix". *Correio da Manhã*, 26/6/1949, em *DIONYSOS*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/DAC-FUNARTE; SNT, n. 23, set. 1978.

WERNECK, Maria Helena: "Depois da Barca, cenas de outros infernos nas dramaturgias de Oduvaldo Vianna Filho e José Cardoso Pires", em *SEMEAR*. Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.8, 2003, pp. 229-248.

LEITURAS DE EÇA EM CIRCUITO: *O PRIMO BASÍLIO*

Melânia Silva de Aguiar
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Resumo: Esta comunicação tem como objetivo inicial avaliar em que medida a adaptação em 16 capítulos para a televisão brasileira do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, com roteiro de Leonor Bassères e Gilberto Braga, e direção de Daniel Filho, pôs em circulação elementos/valores lusitanos presentes em nossa memória cultural e condicionou estes mesmos elementos/valores às expectativas de um novo e distinto público, afastado do leitor virtual, imaginado pelo autor de origem; num segundo momento procura ressaltar no texto literário e no texto fílmico alguns dos procedimentos típicos de um e outro sistema sígnico, atualizados nas duas obras em foco, a literária e a televisiva.

Palavras-chave: O Primo Basílio; Eça de Queirós; Gilberto Braga; televisão.

A obra de Eça de Queirós, traduzida para vários idiomas, tem levado, para além das fronteiras de seu país, modos de ver, ser e sentir típicos do meio português, atravessados pelo olhar irônico, por vezes sarcástico do autor. Se as traduções da obra de Eça lhe conferiram ao longo do século XX estatuto internacional e o situaram entre o que de melhor produziu a novelística do XIX, o prestígio do autor vê-se renovado, já agora não tanto pela transposição a outros idiomas, mas pelas traduções a outros sistemas semióticos, com ampla circulação, em virtude da força de novos recursos tecnológicos postos à disposição da mídia. A televisão brasileira, entre outros instrumentos midiáticos, sentiu seguramente a força dessa obra genial, capaz de se moldar a uma nova linguagem ou sistema, sem perder o apelo de que se viu dotada desde o nascimento. Assim é que *O Primo Basílio* (1878), tendo sido adaptado (1988) cento e dez anos depois de sua publicação para uma série televisiva, pela brasileira Rede Globo, alcançou ampla divulgação e êxito de público. O livro, entre as obras do autor o de maior sucesso editorial (mereceu inclusive duas edições no mesmo ano de sua publicação), prende pela variedade tipológica e psicológica de suas personagens, passando algumas delas à galeria das imortais, desde sempre lembradas. Eça, com sua missão doutrinária de reforma das mentalidades conservadoras e provincianas do tempo, ao escrever sua obra terá tido em mente um hipotético leitor que poderia de alguma forma colher sua lição modernizadora. Como explicar ainda hoje a recepção generosa dessa lição em espaço tão diverso? De onde vem, em tempos de pós-modernismo, o apelo

bem sucedido de uma obra nascida do novecentos português, num momento em que os fundamentos do romantismo cediam espaço às tendências do realismo que já buscavam se impor no cenário português?

Segundo Hans Robert Jauss,

> a reconstrução do horizonte de expectativa original de uma obra recairia no historicismo, se a interpretação histórica não pudesse servir também para transformar a pergunta 'O que disse o texto?' em 'O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?' (Lima, 2002, p. 882)

Percebe-se assim na teoria de Jauss a importância dada tanto ao horizonte histórico do surgimento da obra quanto ao horizonte histórico do leitor, universo aberto a uma atualização de leituras sempre em processo.

Sobre as mudanças em curso no seu tempo, e sobre suas intenções reformistas temos manifestações diversas do próprio Eça, como as que se encontram na célebre conferência do Casino Lisbonense, de 1871.

Com determinação, cumprindo sua missão reformadora, Eça vai traçando um panorama da sociedade e, simultaneamente, empreendendo uma crítica acerba, sobretudo à burguesia da época.

Eça se queixava com alguma freqüência do silêncio desdenhoso da crítica quanto a sua obra. Com relação a *O Primo Basílio*, que não poupou sua cáustica ironia à família lisboeta, tipicamente burguesa, "reunião desagradável de egoísmos", aquele silêncio desdenhoso seria quebrado com protestos violentos de parte da crítica, o que não impediu, e possivelmente até tenha motivado o sucesso editorial junto a público mais amplo. Lembre-se, por exemplo, no Brasil, a reação de Machado de Assis que, em sua coluna de *O Cruzeiro*, no mesmo ano da edição de *O Primo Basílio*, 1878, condenou o livro com severidade extrema.

Ora, no caso da transposição de uma obra literária para a televisão, se a intenção é de fato "transpor" (sabemos da precariedade do significado desse termo) para outro sistema sígnico –portanto, buscar a fidelidade ao texto original– os responsáveis pela adaptação da obra deverão começar por um estudo cuidadoso do universo do texto de origem e, ao mesmo tempo, refletir sobre o tipo de público a que se pretende chegar com o novo texto. A minissérie televisiva exibida pela Globo em 1988, de elevado custo financeiro[1], consumiu, ao que se sabe, meses de trabalho de pesquisa e visita aos locais em que se passa a história, que tem como cenário recantos da velha Lisboa. Leonor Bassères e Gilberto Braga, estudiosos atentos da ambientação, linguagem,

1. Consta que a produção teria ficado em US$ 800 mil dólares, ou seja, aproximadamente 300 milhões de cruzados, à época.

situações, personagens, escreveram e reescreveram várias vezes cada capítulo, buscando a forma exata que contemplasse, como declara o próprio Gilberto, os dois requisitos iniciais: fidelidade descritiva ao original, dentro das limitações da televisão, e atenção a um tipo de expectativa, a do consumidor contemporâneo, não exatamente igual ao da segunda metade do século XIX.

Sobre a proximidade daquela realidade com a nossa manifestou-se Gilberto Braga na época da estréia da minissérie:

> É até engraçado, cada vez que o Visconde Reynaldo (amigo de Basílio) falava 'abjeção de país', eu pensava nesse Brasil que conhecemos hoje, parecidíssimo nos preconceitos, na hipocrisia, na burrice, na inércia. (Almeida, 1988, p. 1)

Também as personagens mantiveram-se, dentro do possível, próximas às do livro, dotadas de uma consistência que faz delas claramente tipos representativos de determinadas classes sociais; mas, para além disso, há na minissérie visível exploração do antagonismo entre Luísa e Juliana, não assim tão exlusivo no livro. Gilberto vê nessa relação entre as duas "o ponto alto do romance, pela riqueza de situações propostas". A criada, vivida pela atriz Marília Pera, sai certamente valorizada na minissérie, pela agressividade patente ou pela malícia sutil de que são revestidas as ameaças à patroa, por ela odiada. Fisicamente, a atriz parece perfeita para o papel, dentro das características descritas por Eça: magra, com aproximadamente 40 anos, feições miúdas, olhos grandes, inquietos, curiosos. Igualmente os demais atores, como Giulia Gam, a Luísa.

O antagonismo entre as duas figuras femininas, propositadamente ressaltado na minissérie, terá a ver, seguramente, com uma questão antiga, o desajuste milenar entre patrões e empregados; mas terá mais a ver com um tipo de antagonismo ou de revolta que ganhou força particular a partir das lutas de classes e de uma consciência maior do valor do trabalho, com relevo crescente na modernidade em processo. O roteirista experiente, no caso Gilberto Braga, percebe a importância do achado que é a exploração desse antagonismo, numa sociedade como a brasileira, recém-saída da ditadura, do ilusório "milagre brasileiro", que vive agudamente as conseqüências da má distribuição de rendas e de oportunidades, bem como da exploração consciente ou alienada do trabalho alheio. A recente anistia de presos políticos e a volta à normalidade democrática brasileira não trouxeram, nos anos de 1980, harmonia à vida em sociedade de modo a calar o sonho da justiça social. A ociosidade de Luísa, o vazio de sua vida, a evasão da realidade, os sonhos inúteis são fermento poderoso para a revolta recalcada de Juliana, a empregada sexualmente frustrada, que vê no adultério da patroa a oportunidade da desforra. Gilberto Braga, com o apoio de Leonor Bassères, que com ele dividiu a tarefa da escrita

dos capítulos, foi particularmente sensível a essa motivação, sem dúvida presente em Eça, também preocupado, é certo, com as questões do tempo e com as reformas sociais que tinham em mira a burguesia, e que certamente podiam passar pelo viés de uma miúda luta doméstica entre empregada e patroa. Mas consideradas as digressões numerosas, as descrições infindáveis presentes na narrativa, perde força, comparativamente à minissérie, o conflito vivido pelas duas personagens femininas.

Gilberto, referindo-se a esse tipo de escolha, observa que o fato de valorizar tanto a Juliana não diminui seu fascínio pelas outras personagens; mas o realce dado por ele à mencionada rivalidade entre as duas figuras femininas exponenciais do romance, Luísa e Juliana parte da "riqueza das situações propostas" no livro, riqueza implícita, portanto, como tantas outras, graças à própria natureza da linguagem literária, que não esgota nunca o real, deixando no silêncio, no vazio, nas dobras da linguagem sentidos de algum modo completados pelo leitor. Sabiamente, ou intuitivamente, o roteirista da minissérie tirou particular proveito de uma certa situação presente no livro, valorizando-a, como autor/leitor de seu tempo, sensível a um determinado tipo de apelo.

Sergei Eisenstein, teorizando sobre a montagem no cinema, sublinhou nessa arte dois de seus aspectos mais característicos: a justaposição e a simultaneidade. Sabemos como foi importante para a literatura essas concepções, que se não eram totalmente novas no texto literário, instauravam para os escritores um novo e fascinante desafio. De certo modo isso sempre ocorreu no texto literário, uma vez que os duplos sentidos, a metáfora, a comparação, as reincidências semânticas, as repetições, como o ritmo e a rima, a intertextualidade, introduzindo vozes outras no texto principal, funcionam como outro ou outros textos, não menos ricos de significados. É de se notar no romance de Eça a presença abundante de referências a quadros e a pintores, a transcrição freqüente de letras de música, a reprodução de trechos de poemas, expedientes que vão criando, simultaneamente, dentro do espírito da sucessividade próprio da arte literária, um fundo solidário de sentidos infinitos. Sabemos, no entanto, que com o advento do cinema, onde se abre espaço para o apagamento de uma instância narrativa "pedagógica", a intermediar o entendimento entre texto e leitor, toda essa simultaneidade "livresca" de que falamos torna-se esbatida, e num certo sentido, "restrita". O que vamos presenciar na série televisiva de que aqui estamos tratando, texto fílmico para a televisão, é o aproveitamento de muitos daqueles recursos presentes no livro, mas sem a intermediação (e dificilmente poderia ser diferente) de um narrador. Aqui a condução da trama é antes exercida por uma equipe, constituída por um número considerável de participantes, que vão desde roteiristas, diretores, atores, câmeras até figurinistas, responsáveis pela trilha sonora etc. De modo que, nessa passagem para outro sistema de signos, saindo da mão de um

narrador a condução consciente ou não, controlada ou não de sua obra, no novo texto encenado, várias mãos interferirão no resultado final, fortemente marcado pelos textos secundários que terão voz na trama.

Exemplo notável da possibilidade de exploração da contigüidade e da sincronicidade na minissérie é a superposição de imagens obtida pela câmera na cena em que Luísa, tomando conhecimento da morte recente de Juliana, exulta de felicidade, tendo ao fundo a imagem da morta estirada em sua cama, no antigo quarto dos baús. Apesar das torturas sofridas por Luísa diante das chantagens inomináveis da criada, o que sem dúvida motiva no leitor sensível a solidariedade à patroa, é impossível não perceber na série, ainda que nada tenha sido expresso em palavras, o ar diabólico de Luísa, queimando as cartas arrancadas por Sebastião a Juliana. Em episódio imediatamente anterior, nas cenas do *Fausto*, no Teatro de São Carlos, era o próprio diabo/Mefistófeles que vinha representado; ao mesmo tempo em que, na casa de Luísa, é Juliana que, pressionada por Sebastião, assume feições diabólicas, quando se põe a vociferar contra a patroa. Como exprimir a percepção desses fatos pelo leitor? Nada é dito, mas é como se patroa e criada, num e noutro momento, movidas por interesses próprios, se revestissem dos atributos daquele mesmo diabo da ópera. No caso de Juliana, a cena com Sebastião, extremamente valorizada na minissérie, se enriquece de modo notável com a interpretação de Marília Pera. A expressão fisionômica, a entonação, os impropérios lançados contra a patroa repetidas vezes, a alternância entre o que se assemelha a um lamento por não ter sido tocada por nenhum homem e a condenação veemente dos atos libidinosos de Luísa, chamando-a repetidas vezes de cabra, vaca, com mímica facial e ruídos que lembram as vacas e a cabras, culminando num transbordamento nervoso que a leva à morte, não estão assim presentes no texto literário, instigador de outro tipo de percepção, dotado de riqueza expressional de outra natureza.

Em carta a Teófilo Braga, Eça se refere ao processo de escrita adotado em *O Primo Basílio* e, apesar do sucesso do livro, não se sente satisfeito com a técnica nele usada:

> Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, (...); o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se – e estudo isso; o essencial é dar a nota justa; um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura. Mas isso é querer muito. Pobre de mim (...) (Queirós, 2004, p. 387)

É interessante notar que o desejo de simplificação ou condensação do romance expresso por Eça realiza-se plenamente na transposição do livro para a televisão, não propriamente por mérito dos responsáveis pela minissérie, mas por uma injunção particular do texto dramático.

Hegel distinguiu com precisão a diferenciação entre o modo narrativo e o modo dramático. Para Hegel a narrativa representa a interação do homem com seu meio físico, histórico e social, estabelecendo sempre uma correlação de uma ação particular com o "estado geral do mundo". Como na vida, os fatos no universo romanesco se ramificam, recriam o passado pela memória, apresentam-se ricos em detalhes descritivos, dentro do objetivo de representar a totalidade da vida. No drama, a substância mesma é o conflito e apresentá-lo significa representar, sim, a totalidade da vida, mas através do choque, da colisão dramática. Desse modo, a profusão de personagens, de objetos, de acontecimentos desaparece; tudo se subordina à dinâmica do conflito; o tempo da ação é condensado, o espaço é rarefeito, os episódios laterais abolidos etc.

Assim, no texto fílmico, nos moldes do texto dramático, ganha-se em densidade o que se perde em visão mais larga do meio social e dos costumes, garantindo-se desse modo os três imperativos fundamentais do processo dramático: densidade, concentração, depuração.

Obviamente o recorte realizado numa relação de intersemiose, como o que aqui se vê, não é aleatório; ele responde de algum modo ao apelo da época em que é feito. Por outro lado, o texto teatral (ou fílmico), nascido de uma concepção dramática, possui uma estrutura visual que, além de concretizar oralmente o texto principal, dá a ver os atores da história, sua fisionomia, sua postura, o vestuário, havendo assim um transcodificação intersemiótica das didascálias, ou seja, das indicações cênicas responsáveis por determinados códigos, sem dúvida correntes na comunicação rotineira, mas com realce e explicitação maior na representação cênica. Dessa forma, o *código proxêmico*, regulador do espaço cênico; o *código cinésico*, regulador do movimento, gestos e atitudes, aí incluída a mímica facial; o código *paralingüístico*, regulador dos elementos vocais, como a entonação, a altura, o ritmo da fala, os efeitos acústicos, são elementos essenciais da semiose teatral. Como observa Aguiar e Silva, "a presença real dos comediantes, as suas inter-relações espaciais, os seus gestos e os seus movimentos implicam necessariamente que o texto teatral seja constituído também por significantes visuais (...)" (Silva, 1996, p. 615)

Benedetto Croce em sua *Estética* afirma que as traduções são impossíveis e que cada nova tradução cria uma nova expressão. Por conseguinte, Croce rejeita como inadequada qualquer discussão do paralelo entre as várias artes. Ainda assim, abre-nos Croce uma possibilidade, quando diz: "Os simples fatos expressivos são outros tantos indivíduos, um não sendo comparável com outro a não ser genericamente, enquanto expressão". (Praz, 1982, p. 26)

Foi o que tentamos fazer aqui: uma aproximação genérica entre literatura e arte cênica. Embora reconhecendo, como num palimpsesto, o texto rasurado sobre o qual se produziu um novo texto, temos consciência da singularidade

expressiva de cada um deles, de seus limites, e suas especificidades, enfim, de suas vantagens e desvantagens. E contra a opinião mais difundida, acreditamos não se poder afirmar sempre que o novo texto "traduzido" só apresente desvantagens.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Carlos Heli de. "Uma miniviagem à moral lusa", *Tribuna da Imprensa,* Tribuna Bis, 09 de agosto de 1988.

JAUSS, Hans Robert. "O texto poético na mudança de horizonte da leitura", em *Teoria da literatura em suas fontes*. Org. LIMA, Luiz Costa. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol. I e II. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, Edusp, 1982.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo, Martin Claret, 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1996.

O ESCRITOR E O CÂNONE: CAMILO CASTELO BRANCO NO SÉCULO XXI

Paulo Motta Oliveira
Universidade de São Paulo

Resumo: A *Introdução ao estudo da novela camiliana*, de Jacinto do Prado Coelho, ocupa um papel central na história da fortuna crítica do escritor. A essa se somaram, na segunda metade do século passado, outras obras também fundamentais, de Alexandre Cabral, Aníbal Pinto de Castro, Maria de Lourdes Ferraz e, já na década de 80, Abel Barros Baptista. Na década de 90, em função das comemorações do primeiro centenário da morte do autor, ocorreu uma multiplicação dos estudos camilianos, e muitas foram as obras coletivas publicadas. Se, após essa explosão, houve uma diminuição no ritmo de estudos publicados, nos primeiros anos de nosso século, a situação novamente se modificou, e uma diversificada e recente produção crítica demonstra que os estudos camilianos parecem estar tendo, nos últimos anos, um novo alento. O objetivo de nosso ensaio é o de refletir sobre essa produção mais recente, tentando verificar as suas características mais freqüentes, e também avaliar em que medida são propostas novas visadas para a obra desse infatigável polígrafo.

Palavras-chave: Literatura oitocentista, Crítica literária, Historiografia literária, Camilo Castelo Branco

Qualquer leitor da fortuna crítica de Camilo Castelo Branco percebe que ela se trata de um campo minado, em que a maior vítima é o próprio autor. Afinal, a sua obra tendeu a ser rebaixada, ocupando, frequentemente, uma posição *menor*, inferior a de outros escritores seus contemporâneos. Construída ao longo de pouco mais de quarenta anos, a sua produção padece de todos os pecados: sem nenhum plano, escrita para o mercado, carente de proposta ideológica. Mas, mesmo assim, ela resiste, espremida entre o fulgor dos escritores combatentes da primeira geração romântica, em especial o de Garrett –já que o antes incontornável Alexandre Herculano ocupa, hoje, um lugar secundário–, e o louvor com que a crítica cultua esses brilhantes e combativos jovens da que teria sido a mais revolucionária das gerações portuguesa, a de 70. Não tenho aqui condições de refletir sobre mais de um século de juízos críticos, presentes em uma bibliografia, na maior parte das vezes, dispersa e com pouca propensão ao diálogo e mesmo à polêmica. Ater-me-ei, assim, a um único dado, que me parece significativo dessa posição um pouco à margem que Camilo ocupa: a qualificação, recorrente, de suas produções ficcionais, como *novelas* e não como *romances*. O fato não seria problemático se a maior parte dos críticos que vêem no autor um *novelista* não tendesse a, também, considerar a novela

como um gênero de narrativa que é *inferior ao romance*. Assim, por exemplo, Saraiva e Lopes, na inescapável *História da literatura portuguesa*, consideram que "o gênero mais importante da sua obra [de Camilo] é a novela (narração unilinear de 100 a 150 páginas) ou então o conto"[1]. Por seu turno, Jacinto do Prado Coelho, em sua *Introdução*, considera que o romance seria "mais criador, mais construído, *redondo* (...) enquanto a novela é *linear*"[2]. Em ambos os casos, um autor de *novelas* é, em princípio, por melhor que seja a sua obra, um autor *de uma forma menor*. Estaríamos, assim, a um passo de considerar esse autor como *um autor menor*.

José Régio percebeu com acuidade esse problema. Em artigo pouco referido, "Camilo, romancista português", que já no título se contrapõe àqueles que consideram o autor de *O regicida,* um *novelista*, afirma:

> O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas. (...) Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do género. Em última análise, criou o seu romance[3].

A reiteração dos termos *romance/romancista* não deixa dúvida: Régio sabe que está se contrapondo à maior parte dos críticos de Camilo. O passo dado parece pequeno, mas não o é. Pois se deixarmos a calma e conciliatória definição de *novelista*, e aceitarmos que Camilo constrói *romances*, os *seus romances*, seremos levados a nos perguntar: mas o que caracterizam esses *romances*? Em que eles se distinguem dos de seus contemporâneos?

Uma resposta, ainda tranqüilizadora, foi dada por alguns, que apesar de nomearem *romances* às produções camilianas, consideraram que ele escrevia um ou dois tipos de romances, caindo, assim, na dicotomia redutora apontada por Paulo Franchetti[4], autor a que voltaremos. Fidelino de Figueiredo, por exemplo, considera o escritor como autor de *romances passionais* e aponta que «o romance camiliano é a quinta-essência do lirismo passional, servido pelo maravilhoso do enredo"[5]. Mas não deixa de notar que o autor fazia, também, o inverso disso, e aponta que possuía uma outra faceta, "a sátira, de tão grande relevo no seu espírito como a criação sentimental"[6]. Reduzida à sátira e à paixão, a obra camiliana

1. Saraiva, Lopes, 1982, p. 847.

2. Coelho, 1982-1983, v.2, p. 298.

3. Régio, 1980, p. 87-88. É curioso que, na reprodução de parte desse artigo feita em Baptista, 1991, p. 95-106, este trecho não tenha sido selecionado e nem, tampouco, seja indicado o título deste artigo de Régio.

4. Cf. Franchetti, 2003.

5. Figueiredo, 1960, p. 380.

6. Figueiredo, 1960, p. 381. Essa perspectiva dicotômica, de um Camilo autor de romances (ou novelas)

poderia ser facilmente enquadrada nesse claro/escuro, aparentemente sem tons cinza. Mas, o sabemos, não é assim. Existe na produção do autor de *Anátema* uma diversidade que não pode ser reduzida a essa fórmula simplista. O *romance camiliano* é muito mais diversificado, e instável, que esse também tranqüilizador tabuleiro de damas. Já na época de Camilo isso havia sido percebido.

Teófilo Braga, apesar das prevenções que tinha com o escritor[7], não pôde deixar de considerar que coube a Camilo "a glória de ter criado um novo gênero literário –o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana"[8]. Ele seria, assim, o criador do romance de tema contemporâneo em Portugal[9], por mais que, o próprio Teófilo também o notaria, não fosse apenas isso. Escritor profissional, Camilo vendeu sua pena aos mais diversos editores, adequando os seus escritos às especificidades das várias casas editoriais[10]. Trata-se, assim, ao mesmo tempo do introdutor de um novo gênero e o cultor dos mais diferentes tipos de narrativas.

Esse duplo papel traz, com certeza, enormes dificuldades para todo aquele que, sem partir de uma idéia pré-concebida, se detém sobre a produção do autor. Nas hipóteses sobre os caminhos possíveis para continuar o trabalho que desenvolveu em seu livro *A revolução camiliana*, Abel Barros Baptista propõe que um deles seria o de "afirmar que *a obra de Camilo* não suporta outra prática crítica que não aquela que perdeu as esperanças de uma totalização coerente e se desenvolve numa aventura intelectual sempre provisória"[11].

Pelo que até agora dissemos, podemos notar que a obra camiliana tendeu a ser, ao longo de sua recepção, rebaixada, muitas vezes explicada de forma reducionista ou dicotômica, e que, contrariamente a tudo isso, parece ter características absolutamente inovadoras, revolucionárias mesmo, ser multifacetada e de difícil, talvez impossível, totalização.

---

satíricas e passionais, é, por sinal, um lugar comum da recepção camiliana, como demonstrou Paulo Franchetti.

7. Entre outros aspectos, podemos citar que o crítico considerava que Camilo era um escritor que havia exercido a sua "longa atividade (...) sem plano, segundo as sugestões de um temperamento impressionável, obedecendo às correntes do meio social em que flutuava, sem se preocupar com o destino de suas concepções" (Braga, 1892, p. 240).

8. Braga, 1892, p. 240.

9. Essa hipótese é corroborada por Bruno, 1984 e está habilmente discutida em Baptista, 1988.

10. "O inventário bibliográfico de todas as suas produções [de Camilo] acusa também a situação do escritor, que longe de poder exercer uma direção espiritual na sociedade portuguesa, obedeceu às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros. Pelo nomes dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritos; um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa Comércio do Porto só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora o escândalo, os livros de polémica" (Braga, 1892, p. 241-242)

11. Baptista, 1988, p. 150.

Se me proponho a refletir sobre a crítica camiliana publicada a partir do ano 2000, é porque julgo passarmos por um momento importante nestes estudos, em que se conjugam trabalhos de inegável valor, mas que ainda tendem a manter uma postura um pouco semelhante à que descrevemos, com outros que tentam, efetivamente, renovar a perspectiva como Camilo foi até hoje lido[12].

Uma das formas mais freqüentes e visíveis de publicação desses estudos tem sido a de prefácios a novas edições de suas obras. Em Portugal devemos destacar os 8 volumes da editora Caixotim, e dois da Parceria António Maria Pereira, e, no Brasil, um da Martins Fontes[13].

Nesse mesmo período foi publicada a segunda edição (revista e aumentada) do *Dicionário de Camilo Castelo Branco* de Alexandre Cabral, e também o esperado *Dicionário de personagens da novela camiliana*, coordenado por Maria de Lourdes Ferraz, ambos pela Caminho. Foram ainda lançados *Ironia e Humor na obra de Camilo Castelo Branco*, organizado por Lélia Parreira Duarte, *Camilo leituras críticas*, organizado por Anabela Rita e *O rio com regresso ensaios camilianos*, de Maria Alzira Seixo[14].

Desse vasto conjunto, que não poderei visitar em detalhe dados os limites de espaço, gostaria de começar refletindo sobre os dois dicionários *camilianos*, pois se tratam de instrumentos essenciais de trabalho, e, por isso, a imagem do autor que produzem tende a ser *naturalizada* com grande facilidade.

O confronto das duas edições do *Dicionário de Camilo Castelo Branco* mostra que a segunda foi acrescida de mais de 150 páginas. Como informa Aníbal Pinto de Castro, no prefácio a essa edição, foram nela incluídos 208 verbetes, todos elaborados por Alexandre Cabral. Mas, de forma substancial, a obra não traz mudança significativa em relação à primeira edição. Trata-se de um dicionário que tenta dar conta do conjunto da vida e da obra de Camilo, e que,

---

12. O levantamento dos textos críticos publicados em Portugal, maior parte do *corpus* que a seguir analiso, pôde ser feito graças ao estágio pós-doutoral que realizei, junto ao centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, com bolsa da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Além disso, a pesquisa que realizo sobre a obra de Camilo é apoiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

13.Pela Caixotim foram publicados *A brasileira de Prazins* com prefácio de João Bigote Chorão em 2001 e, em 2003, *A doida do Candal* prefaciado por Maria João Amaral, *Onde está a felicidade?* com introdução de Marco Paulo Nicolau Duarte, *Eusébio Macário A corja* introduzido por J. Cândido Martins, *O bem e o mal*, com texto introdutório de Maria de Lourdes A. Ferraz, *Vinte horas de liteira*, introduzido por Anabela Rita, *Anátema* e *A queda dum anjo*, ambos com prefácios de Ernesto Rodrigues. Já pela Parceria António Maria Pereira saíram, em 2001, *Memórias do Cárcere*, com prefácio de Aníbal Pinto de Castro e *Teatro*, organizado e prefaciado por Luís Francisco Rebelo. A Martins Fontes publicou em 2003, edição de *Coração, cabeça e estômago* com prefácio de Paulo Franchetti.

Além de uma série de outros artigos dispersos, aos quais não poderemos aqui nos referir, não pode ser esquecido o verbete sobre Camilo Castelo Branco, redigido por Elias Torres Feijó, no *Dictionary of Literary Biography – Portuguese Writers*, por tratar-se de um dos raros estudos sobre o autor redigidos em inglês.

14. Citamos, aqui, apenas obras integralmente dedicadas a Camilo Castelo Branco.

inegavelmente, atribui à primeira uma grande importância, considerando-a como essencial para o entendimento da segunda. Um bom exemplo dessa primazia é o verbete "Brasil", existente apenas na segunda edição.

No primeiro parágrafo, e apenas nele, é analisada a presença desse país na obra camiliana, sendo afirmado que "o Brasil é como que um ponto obrigatório, de passagem ou permanência, de muitos personagens criados pelo fecundo escritor, popularizando literariamente o termo *brasileiro*"[15]. Todo o restante do verbete é dedicado a discorrer sobre outras relações de Camilo com o Brasil: os momentos em que pensou ou tentou ir para este país, os laços familiares (o marido de Ana Plácido e a esposa de Nuno, seu filho), os relacionamentos de amizade que teve com brasileiros ou com portugueses residentes neste país e, no fim do verbete, um breve e pouco fundamentado comentário sobre a "importância que o nosso romancista conquistou no Brasil"[16]. Esse exemplo pode servir para que percebamos o tom existente no dicionário, que se repete em vários verbetes. Trabalho de um profundo conhecedor da vida e da obra de Camilo, Cabral com freqüência mostra o que existe de mitológico e equivocado nos textos sobre a vida do escritor, e aponta proximidades e ressonâncias entre os escritos ficcionais e a experiência vivencial do romancista. Mas, de fato, o seu estudo tende, como o dissemos, a dar uma primazia à vida, produzindo, assim, a imagem de um escritor que –é fundamental que notemos–, demasiadamente vinculado a um espaço e a um tempo, não possuiria o mesmo atrativo de outros grandes autores de seu período, mais universais. É um trabalho de fôlego, essencial para especialistas, que, porém, tenderia mais a afastar do que a seduzir um neófito.

Possui um estatuto bem diverso o *Dicionário de personagens da novela camiliana*. Obra coletiva, e centrada exclusivamente na produção romanesca do escritor, o levantamento de todas as personagens presentes no que a coordenadora do volume designa como "novelas camilianas" produz um poderoso e utilíssimo material básico de pesquisa. Mas essa importância convive, algumas vezes, com uma postura que acaba por transformar a ficção camiliana em algo empobrecido e pouco atraente.

Todos os verbetes possuem a mesma estrutura: um breve resumo da obra, seguido da descrição das personagens nela existentes. Uma leitura dos resumos, que, muitas vezes, não só contam os episódios existentes no livro, mas também os interpretam, permite que tenhamos uma imagem da forma como a obra de Camilo é vista. Aqui não tenho como analisar todos eles, muitos realizados de forma consistente e imparcial, e ater-me-ei a alguns que, por serem mais problemáticos, acabam por desnudar certa imagem que se tem do escritor.

15. Cabral, 2003, p. 118.

16. Cabral, 2003, p. 119.

De início é significativo o número de verbetes que afirmam ser os romances histórias de amor, ou, mais especificamente em alguns casos, de "amores contrariados"[17]. Certamente está por detrás dessa recorrência a imagem, que já acima indicamos, de Camilo como um *escritor de histórias passionais*. A isso se conjuga uma tendência, mais ou menos recorrente, de não se referir a aspectos mais inovadores e interessantes dos livros do autor, reduzindo, em vários casos, as histórias a enredos sem maiores interesses para um leitor do século XXI. Cito apenas os três casos que considero mais problemáticos.

Os brilhantes do brasileiro, romance publicado em 1869, é assim resumido:

> Trata-se da história dos amores contrariados e abnegados de D. Ângela de Noronha Barbosa e de Francisco José da Costa.
>
> A família da moça, ao saber do amor juvenil, repudia-a e encerra-a num convento de onde sairá na indigência. Recolhida por Rita de Barrosas, não consegue evitar casar com o irmão desta, Hermenegildo Fialho Barrosas, capitalista boçal que a expulsa por ciúmes descontrolados quando descobre que ela vendia as jóias. Fazia-o para ajudar o seu antigo amor, sem que esse suspeitasse. A vida acabará por recompensar ambos do sofrimento com a felicidade do reencontro e do casamento e com o posterior reconhecimento social[18].

O resumo constrói dois campos, os dos, poderíamos assim chamá-los, *puros e bons*, e o dos *cruéis e desumanos*. Assim o casamento de Ângela, que se trata da venda de seu corpo em troca da cômoda vida ao lado de um enriquecido retornado, é visto como algo que ela *não consegue evitar*. O marido, efetivamente atraiçoado, já que ela usa os brilhantes que dele ganhou para custear os estudos de seu antigo namorado, que virá a se transformar depois em seu segundo esposo, possui, segundo o texto, *ciúmes descontrolados*. Tenta-se, assim, reduzir a história, em que a questão do dinheiro é fundamental, como o próprio título já o indica, a uma simples história de amores contrariados que acabam por se

---

17. Apenas alguns dos exemplos possíveis:

Agulha em Palheiro: "A novela relata a conturbada história de amor de Fernando Gomes e Paulina, impedidos de se unirem por obstáculos vários" (Ferraz, 2002, p. 29).

Amor de perdição: "Simão Botelho (...) é o protagonista de uma trágica história de amor que decorre entre 1801 e 1807" (Ferraz, 2002, p. 39).

A brasileira de Prazins: "O segundo [enredo] é constituído pela história dos amores contrariados e da loucura de Marta" (Ferraz, 2002, p. 85)

A bruxa de monte Córdoba: "Os amores interditos entre Angélica Florinda e o frade Tomás de Aquino constituem a matéria da primeira parte da novela" (Ferraz, 2002, p. 129)

A neta do arcediago: "Narra-se a vida trágica de Açucena, que se consome até a demência pelo amor que tem a Luís da Cunha e Faro" (Ferraz, 2002, p. 459).

18. Ferraz, 2002, p. 121.

concretizar. E perde-se, com isso, entre outras coisas, a possibilidade de ver todas as artimanhas de Ângela, essa sábia mulher da estirpe das Marianas e Mafaldas[19], que consegue, num mundo dominado pelos homens, terminar a narrativa casada com quem sempre desejou, mesmo que tenha sido necessário, antes, passar por uma forma socialmente aceita de prostituição, o casamento com o *brasileiro* Hermenegildo.

Existe por detrás desse resumo a idéia de um Camilo escritor de histórias amorosas, e bem pouco apto a inovações de vária ordem. Isso também pode ser notado no texto sobre *A mulher fatal*:

> Carlos Pereira, órfão de pai e mãe aos nove anos, freqüentando sob o regime de internato um colégio onde pouco aprende, sente na juventude a sede de amar e ser amado. Apaixona-se sucessivamente por Laura de Carvalhais, Virgínia de Meneses Picaluga de las Cuencas (aliás Narcisa) e Estela. Acaba por casar com Filomena mas o verdaeiro amor, o amor fatal, sente-o por Cassilda Arcourt. Morre tísico, acompanhado na miséria por Cassilda, mas sob o olhar e nos braços de Filomena[20].

Sem nos referirmos a aspectos importantes que estão ausentes do resumo, notemos que ele termina *antes do fim do livro*, e a parte amputada é justamente aquela em que, de forma mais evidente, o autor desmonta o mito da *cortesã pura*, tão disseminado a partir da Marguerite de Alexandre Dumas Filho. Como sabemos, Cassilda, a cortesã que, por amor, vende todos os seus bens, e acompanha Carlos até o falecimento deste, não termina a sua vida nem purificada pela morte, nem na miséria. Graças a uma herança, recupera a sua beleza –que, ela o sabe muito bem, em grande parte é fruto dos vestidos e adornos que só o dinheiro pode comparar– e termina o livro voltando a ser uma cortesã famosa[21].

Por fim, gostaria de me referir, rapidamente, ao resumo do *Amor de salvação*:

---

19. Sobre essas e outras personagens femininas camilianas ver Oliveira, 2001.

20. Ferraz, 2002, p. 451.

21. Note-se, em relação a este aspecto, a reflexão final do narrador, que se assume como Camilo:

> "Bravo, Cassilda!
>
> Este livro acabaria mais ao gosto moderno, se tu morresses de saudade ou de fome. Como obra de arte seria o meu romance um primoroso desmentido à natureza; mas a tua catástrofe daria que pensar! E as tuas consócias entrariam em catequese de reabilitação, assim nociva para elas quanto ridícula para os assopradores do ephta restaurativo da pureza virginal. Tolheste-me a novela até certo ponto; mas aliviaste-me do remorso de ter profetizado que serias sempre abjecta!
>
> Bravo Cassilda!
>
> Tens um duque a teus pés" (Castelo Branco, 1987, p. 1200).

> Na véspera de Natal de 1863, o romancista, homem solitário e sem família, caminha a pé *pelas chãs e outeiros do devoto Minho*. Desorientado, interroga o homem que se encontra à janela de um magnífico edifício. Com generosa hospitalidade, este convida-o a entrar, apresentando-se como Afonso de Teive, seu conhecido de há muitos anos. Acolhido pela mulher de Afonso, Mafalda de Teive, e pela numerosa prole do casal, o romancista passa uma longa noite a ouvir a história da funesta paixão do seu anfitrião pela formosa Teodora, que quase o fizera perder-se pelos caminhos do infortúnio e do opróbrio. Porém, o amor angelical e constante de Mafalda, sua prima, logra redimi-lo, tornando-o *possuidor de um tesouro que os reis do Universo disputam há dezanove séculos uns aos outros*: a felicidade.[22]

Creio ser evidente a forma moralizante como o livro é descrito. Se o próprio narrador, na observação inicial, afirma que "*Três partes do romance narram desventuras do amor de desgraça e mau exemplo*"[23], o resumo consegue reduzir essas desventuras a uma única frase, invertendo a estrutura do livro. Além disso, a narrativa de Afonso é considerada uma versão fidedigna dos acontecimentos, esquecendo-se que esse é uma das obras mais polifônicas de Camilo, em que várias versões dos acontecimentos são apresentadas, romance em que, segundo Maria Eduarda Borges dos Santos, "as histórias dos amores de Afonso de Teive constitui apenas um pretexto de escrita. O que nesse romance está em causa (...) é a descoberta que pouco a pouco se vai fazendo da pluralidade discursiva do real"[24].

Os exemplos apresentados permitem que entendamos a forma como Camilo é visto nesses e em alguns outros verbetes, e o efeito que isso produz: trata-se de um escritor de histórias amorosas e moralistas, e essa perspectiva, nos casos aqui citados e em alguns outros, faz com que se privilegiem certas características de seus livros, enquanto muitas outras, mais interessantes, acabam por ficar na sombra. Constrói-se, assim, a imagem de um escritor até importante na história da literatura de seu país, mas certamente apenas com um interesse *histórico* para os leitores contemporâneos.

Se, pelo que dissemos, os dois dicionários tendem a, em linhas gerais, perpetuar alguns aspectos da forma como o autor foi analisado ao longo do último século, em alguns dos estudos críticos publicados nos últimos anos isso está a se modificar.

Trata-se de um lugar comum nos estudos camilianos a afirmação de que eles foram renovados com a *Introdução ao estudo da novela camiliana*, renovação que foi continuada por *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana* Aníbal Pinto de Castro, pelos vários estudos de Alexandre Cabral e, em alguns casos, pelo

22. Ferraz, 2002, p. 47.

23. Castelo Branco, 1985, p. 621.

24. Santos, 1999, p. 36.

Camilo e a revolução camiliana de Abel Barros Baptista. É também várias vezes referido o *A ironia romântica*, de Maria de Lourdes Ferraz. Sem questionar o valor dessas obras, todas fundamentais no melhor entendimento da produção camiliana, essa postura recorrente produz dois efeitos perniciosos. O primeiro é que a vasta e multiforme bibliografia sobre Camilo acaba por ser pouco referida ou mesmo esquecida, e vários aspectos importantes, já apontados por alguns críticos, não recebem a atenção que mereceriam. O segundo é que essas obras fundamentais acabam por ser vistas como trabalhos inquestionáveis, matrizes de onde derivam todos os demais, e não chegam a ser questionadas, discutidas nos aspectos problemáticos que qualquer trabalho crítico possui. Foi em parte por essa tendência que acima afirmei que a bibliografia sobre Camilo é dispersa, e com pouca propensão ao diálogo e mesmo à polêmica.

Se pensarmos no conjunto de textos críticos publicados desde 2000, poderemos notar que essa postura está, salutarmente, sendo alterada. Se vários dos estudos inicialmente referidos não chegam a dialogar com uma bibliografia camiliana mais vasta, e se existem mesmo textos, como o "Camilo Castelo Branco: do amor como perdição", publicado no *Camilo: leituras críticas*, em que nenhuma obra crítica é citada[25], alguns outros começam ou a dialogar com a vasta bibliografia existente, ou a questionar alguns aspectos das *obras fundamentais* acima referidas. Como não tenho aqui condições de tratar dos vários estudos publicados nos último cinco anos, ater-me-ei aos casos mais evidentes.

Em relação ao questionamento de alguns dos textos fundamentais da bibliografia camiliana, nenhum outro ensaio chegou mais longe que o prefácio escrito por Paulo Franchetti. Considerando-se como pertencente a uma linha interpretativa que teria sido iniciada por Abel Barros Baptista, e de que faria também parte Gustavo Rubim, o autor apresenta, de forma consistente, aspectos que julga equivocados nas leituras que Jacinto do Prado Coelho, José António Saraiva e Oscar Lopes fizeram da obra de Camilo. A sua principal crítica a esses autores é que eles tenderam a valorizar aquilo que a produção de Camilo tem de menos interessante, deixando de lado o hábil jogo que nela é feito com a linguagem e com as expectativas de leitura do público[26]. O que, certamente, mais chama a atenção nesse prefácio, é a forma positiva como Camilo é encarado, sendo colocado em uma posição de destaque, visto como um escritor que se aproxima de Almeida Garrett e de Machado de Assis. Assim, não é de estranhar que o crítico considere que "é possível imaginar que o velho

25. Cf. Sá, 2003.

26. "É no trabalho com as formas, agindo por contraposição ou acomodação, exercendo a literatura como prática polêmica, que vamos encontrar o Camilo que melhor corresponde aos valores do nosso próprio tempo. Aí poderemos reconhecer a sua modernidade, o seu interesse para nós" (Cfr.Franchetti, 2003, p. XXXII).

romancista de S. Miguel de Ceide adquirirá, nos próximos anos, um novo rosto, será objeto de renovado interesse e certamente terá o seu lugar redefinido no cânone da literatura de língua portuguesa"[27].

Mas, como disse, não é apenas na revisão de certas obras *clássicas* que podemos encontrar uma renovação nos estudos camilianos. A grande maioria dos textos aqui referidos –como ocorre, por sinal, com esse próprio prefácio de Franchetti– possui uma bibliografia camiliana bastante restrita: além dos textos fundamentais atrás referidos, apenas são citadas, quando o são, mais uma ou duas obras. Mas, por outro lado, em alguns ensaios podemos detectar um novo movimento. É comum a referência aos textos publicados em função do centenário da morte de Camilo, em especial aos artigos publicados nas actas dos três principais congressos, que ocorreram em Portugal, Espanha e Estados Unidos, em duas das revistas comemorativas, a *Colóquio Letras* e a *Prelo*, e, em menor número, nos volumes publicados pela Comissão Nacional das Comemorações Camilianas. Dada a grande diversidade de trabalhos presentes nesses volumes, ocorre um significativo alargamento no conjunto de obras referidas, algo que, cremos, poderá ter um efeito extremamente benéfico para a leitura da obra camiliana. Existem mesmo casos em que o estudioso se refere a uma volumosa bibliografia, como ocorre no excelente prefácio de J. Cândido Martins, em que são arrolados 44 títulos de obras críticas sobre Camilo[28]. Parece, assim, estar se tornando mais habitual a tendência a considerar que Camilo é um escritor com longa e pertinente fortuna crítica e que, por isso, não é possível dele se falar, sem uma pesquisa sobre aquilo que dele *já foi dito*. Creio que não só o escritor, mas que também seus críticos, começam a ser olhados com maior seriedade.

No famoso prefácio à quinta edição de *Amor de Perdição*, escrito em 1879, Camilo afirma: "Se, por virtude da metempsicose, eu reaparecer na sociedade do século XXI, talvez me regozije de ver outra vez as lágrimas em moda nos braços da retórica, e esta quinta edição do *Amor de Perdição* quase esgotada"[29]. Chegamos ao século XXI. As lágrimas e a retórica –pelo menos como o autor os define ironicamente nesse prefácio– não voltaram à moda. Mas, espero ter conseguido aqui mostrar, parece que a obra de Camilo ainda está na moda. E que talvez esteja preparada para passar, nos próximos anos, por uma renovação de olhares críticos que possa, finalmente, dar-lhe um lugar não secundário nos estudos literários de língua portuguesa.

27. Franchetti, 2003, p. XXXV.

28. Cf. Martins, 2003, p. 43-47.

29. Castelo Branco, 1984, p. 382.

BIBLIOGRAFIA

BAPTISTA, Abel Barros et alii: *Camilo, evocações e juízos Antologia de ensaios*, Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991.

BAPTISTA, Abel Barros: *Camilo e a revolução camiliana*, Lisboa, Quetzal, 1988.

BRAGA, Teófilo: *As modernas idéias da Literatura Portuguesa,* Porto, Chardron, 1892.

BRUNO, Sampaio: *A geração nova*, Porto, Lello & Irmão, 1984.

CABRAL, Alexandre: *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, 2. ed., Lisboa, Caminho, 2003.

CABRAL, Alexandre: *Dicionário de Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Caminho, 1988.

CASTELO BRANCO, Camilo: *Obras completas vol., III-VI*, Porto, Lello & Irmão, 1984-1987.

COELHO, Jacinto do Prado: *Introdução ao estudo da novela camiliana*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982-1983.

FERRAZ, Maria de Loudes A.: *Dicionário de personagens da novela camiliana*, Lisboa, Caminho, 2002.

FIGUEIREDO, Fidelino de: *História literária de Portugal*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1960.

FRANCHETTI, Paulo: "Apresentação", em *Coração, cabeça e estômago*, São Paulo, Martins fontes, 2003, pp. IX-L.

MARTINS, J. Cândido: "Prefácio", em *Eusébio Macário /A corja*, Porto, Caixotim, 2003, pp. 7-47.

OLIVEIRA, Paulo Motta: "Considerações acerca do apagamento de uma Ana pouco plácida", em *A palavra silenciada*, Rio de Janeiro, Vício de Leitura, 2001, pp. 199-210.

RÉGIO, José: *Ensaios de interpretação crítica*, Porto, Brasília Editora, 1980.

SÁ, Maria das Graças Moreira de: "Camilo Castelo Branco, do amor como perdição", em *Camilo leituras críticas*, Porto, Caixotim, 2003, pp. 91-102.

SANTOS, Maria Eduarda Borges dos: *Do diálogo ao dialogismo na obra de Camilo Castelo Branco*, Famalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1999.

SARAIVA, António José, LOPES, Oscar: *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1982.

A OBRA DE MIA COUTO E A QUESTÃO DO GÉNERO LITERÁRIO(*)

Petar Petrov
Universidade do Algarve

No contexto da produção literária moçambicana pós-Independência, a obra de Mia Couto representa, pela sua extensão e variedade, um contributo importante para a renovação de formas genológicas estabelecidas. Tendo-se iniciado com um livro de poemas, o seu percurso denuncia uma versatilidade criativa, comprovada no cultivo de outros géneros, como a "estória", a crónica e o romance. A sua poesia, por exemplo, que saíu com o título *Raiz de Orvalho*, no início da década de oitenta, destaca-se por certas ousadias e representou, na altura, uma subversão de padrões literários estabelecidos. Do ponto de vista semântico, a sua poética situa-se numa linha intimista que emergiu após os anos eufóricos da construção da nova sociedade moçambicana, exaltada numa linguagem denotativa e ideologicamente orientada. No que diz respeito à construção dos poemas, é na segunda edição da colectânea que o leitor se pode dar conta de uma inovação que encontrará o seu lugar na ficção posterior de Mia Couto. Referimo-nos à desconstrução genológica patente em três textos, que aparecem em forma de cartas, datados de 1981 e 1985, antes da publicação do primeiro volume de contos, em 1986. Trata-se de uma escrita que mistura discurso epistolar e expressão lírica, configurando uma espécie de "prosopoemas", inseridos num conjunto de cinquenta composições em verso. Neste âmbito, merecem atenção também as "palavras iniciais" do livro, onde o autor se define como "poeta" que partiu "a desvendar outros terrenos" (Couto, 1999, p. 7), referindo-se ao seu universo ficcional, cuja originalidade se prende igualmente com inovações genológicas nos domínios técnico-compositivos e semântico-pregmáticos.

Quanto à prosa de Mia Couto, dos dezasseis livros publicados até a data, seis são antologias de contos e/ou estórias, quatro apresentam-se em forma de romance mas com estruturas que devem muito ao conto, um reúne crónicas onde predominam histórias ficcionalizadas, outro é uma narrativa de difícil classificação e os restantes são destinados a um público infanto-juvenil. Verifica-se, assim, uma clara tendência para a exploração do conto como

(*) O presente ensaio foi elaborado no âmbito da linha de investigação de *Retórica, Crítica e Teoria Literária (Estudos Comparados)* do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, financiado pela F.C.T. e comparticipado pelo F.E.D.E.R.

género, cuja eleição representa uma apropriação de matrizes enraizadas nas origens mais profundas da cultura africana. Como é sabido, o conto oral, nas suas várias formas, assume uma importância particular em África porque representa um meio privilegiado de transmissão de conhecimentos de ordem moral, filosófica e religiosa. A sua retransmissão objectiva primordialmente manter os laços entre as gerações e facilitar a inserção do indivíduo na sua comunidade. Daí a sua função pedagógico-didáctica, uma vez que se apresenta como um instrumento de educação que visa preservar a ordem e a harmonia no seio do grupo social. Tematicamente, absorve motivos e assuntos de índole tradicional e preconiza a valorização dos saberes ancestrais. Por seu lado, as estratégias narrativas que o caracterizam permitem-lhe integrar práticas literárias diversas e registos linguísticos múltiplos que dependem do talento e da *performance* do contador.

No que diz respeito ao conto escrito no continente africano, este apresenta-se como a forma literária que mais facilmente mistura vozes e experiências diferentes, combinando modelos díspares que denunciam padrões importados e um apego a um passado oral. Está-se, assim, perante um autêntico dialogismo cultural, onde as relações estabelecidas entre os vários enunciados acabam por desenvolver textos múltiplos, resultado da cisão de produções eruditas e legado da oratura. A intertextualidade literária, neste caso, fundamentada em empréstimos que se revelam de modo explícito ou implícito, inscreve técnicas marcadas pela heterogeneidade de várias estéticas (cf. Afonso, 2004, pp. 77-79).

É neste contexto que as opções narrativas de Mia Couto evidenciam diferenças significativas relativamente às estratégias adoptadas por prosadores que recorrem às chamadas formas eruditas. As diferenças têm a ver com um discurso que demonstra a convivência de heranças tradicionais com registos literários da esfera da modernidade, num diálogo que aponta para uma transculturação. O que se verifica é o entrosamento intertextual de valores, gerador de fusões e penetrações entre uma cosmovisão africana e uma estética importada pelo ex-colonizador. Nesta ordem de ideias, é possível falar de uma mestiçagem, devida à africanização da linguagem literária e de uma hibridização enunciativa que recupera elementos da oralidade, incorporando-os em géneros provenientes da cultura ocidental. Trata-se de enunciados que facilitam a emergência de novas redes de significação, interrogando o discurso europeu. Assim, e para efeitos de ilustração da arte de contar de Mia Couto, retenhamo-nos nos seus livros de contos intitulados *Contos do Nascer da Terra* (*CNT*, 1997), *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos* (*BNE*, 2001) e *O Fio das Missangas* (*FM*, 2004).

2. A propósito da publicação do primeiro livro de contos de Mia Couto, *Vozes Anoitecidas*, em 1987, Manuel Ferreira escreveu que o escritor moçambicano "preferiu trabalhar, literariamente, um universo que tem mais a ver com o imaginário popular, típico das camadas desprotegidas da sociedade africana, (...) indo aos mitos, às crenças e crendices, utopias, surpreender comportamentos sociais e familiares de remota tradição, e, nessa aventura da representação e expressão, utilizar o que há de mais originário e por vezes angustiante na alma do africano" (Ferreira, 1988, pp. 132-133).

Na verdade, tanto os contos de *Vozes Anoitecidas,* como os das restantes antologias, lembram de imediato o género da "estória", termo cunhado pelo escritor brasileiro Guimarães Rosa, cuja influência na obra de Mia Couto é facto assumido pelo autor moçambicano (cf. Couto, 1998). Recorde-se que a estória não se distancia muito da estrutura tipológica do conto, com as suas categorias de reduzida extensão diegética, restrito número de personagens, brevidade temporal e limitação espacial a favorecer uma maior concentração de acção. Todavia, ela apresenta uma característica essencial: é devedora a uma herança tradicional, ou seja, comporta um cariz eminentemente popular. Dois são os traços que podem ser considerados como próprios da estória: o aproveitamento de formas da tradição oral e a recorrência a uma certa visão metafísica da realidade. Assim, as semelhanças entre os contos de Mia Couto e a estória situam-se principalmente no plano de uma intertextualidade relacionada com a transmissão de conhecimentos em moldes tradicionais. É o próprio autor que afirma ter chegado à "possibilidade da escrita (...) pelo lado da oralidade", e explica: "Eu vivo num país onde os contadores de histórias têm uma grande importância. Nessas zonas rurais eles são, de fato, os grandes defensores, os grandes reprodutores dessa via antiga dos valores rurais" (Couto, id., p. 13).

Fortemente influenciados pelas narrativas africanas, os textos de Mia Couto são resultado de um processo de representação da oratura em narrativas literárias já canonizadas. Veja-se, a este propósito, o título do seu quarto livro de textos breves, *Contos do Nascer da Terra,* cuja carga poética evoca acontecimentos ocorridos em tempos remotos e sagrados, relacionados com a origem do mundo. Aspira-se, assim, a uma transcendência, ligada aos mitos africanos e aos ritos cosmogónicos, concretizada numa prosa que oscila entre os géneros do conto tradicional e do conto escrito. De modo semelhante, a aparente contradição subjacente a outro enunciado que serve de título, *Na Berma de Nenhuma Estrada,* remete para propósitos autorais de conciliação de duas formas distintas de criação: a da arte de contar própria da estória e do universo experimental da escrita ficcional. Aliás, a estratégia de "aclimatar" os seus textos à realidade cultural do continente africano é visível nos restantes livros de Mia Couto, onde o leitor é confrontado com o uso indiscriminado das

termos "conto" e "estória", tanto nos subtítulos, como em certas epígrafes e mesmo no próprio *corpus* textual (cf. Afonso, op. cit., pp. 198-199 e 216-219).

A influência da oratura nos textos de *CNT, BNE* e *FM,* situa-se no âmbito do código representativo porque as diegeses das estórias são mediatizadas por narradores que se assemelham, nos seus papéis, aos contadores de narrativas africanas. Repare-se, tão só, em certos *incipits,* como "Era uma vez um menino pequenito" (p. 13), "Vou contar-vos o que se passou há muito tempo" (p. 123), "A pedido da boa razão, venho explicar como a minha mulher se transformou em ave" (p. 171), extraídos de *BNE* e, do género, "Conto-vos como fui traído (...) pelo meu cão" (p. 105), e "Fui salvo por raspão de milagre. (...) Mas estou saltando a linha sobre o parágrafo. Comecemos pelo ponto inicial" (p. 119) de *FM,* que comprovam a opção de Mia Couto em respeitar a herança oral. Atente-se também nos fechos de algumas narrativas da última colectânea, onde a presença do enunciador se faz sentir de forma acutilante: "E agora pronto: ponho ponto. (...) Pois tudo o que vos contei, (...) de um sonho se tratou" (p. 20); "E é assim, meus amigos. Escrevo o episódio, tiro a mão da consciência" (p. 60); "Da feição que fui fazendo, vos contei o motivo do nome deste rio que se abre na minha paisagem" (p. 117). Por seu lado, a maioria das histórias dos três livros é contada exclusivamente por personagens na primeira pessoa, numa tentativa de se imitar o *griot* africano. Sublinha-se, assim, a presença de modelos tradicionais da arte popular, veiculadores de atitudes mentais e técnicas características de uma cultura ancestral. Trata-se de propósitos de representação genológica e de uma textualidade relacionados com a "reposição da função bárdica" do enunciador e "com a revalorização da memória e da função social, (...) outorgados pela oratura" (Leite, 2003, p. 58). Mais ainda, temos também uma tentativa de diálogo com narratários intra- e extra-diegéticos, o que representa uma "inscrição textual da recepção", processo "revelador da cumplicidade que o autor pretende estabelecer com o leitor" (Leite, id. p. 60). A título exemplificativo, vejam-se as seguintes passagens da última publicação: "Olhemos as meninas, uma por uma, espreitemos o seu silencioso e adiado ser" (p. 11); "Pede-me o senhor que relate o sucedido. Quer saber o motivo de estar nesta cadeia (...)?" (p. 42); "Deixem-me agora evocar, aos goles de lembrança" (p. 55); "Lhe concordo, doutor: sou eu que invento minhas doenças" (p. 83).

A "dívida" para com a herança oral africana confirma-se também na escolha dos enredos das estórias de *CNT, BNE* e *FM*, situados em determinados espaços, quase sempre rurais ou da periferia da metrópole, adequados a respectivos quotidianos e carnavalizados por situações absurdas e bizarras. Genericamente, os temas circunscrevem-se a angústias, pesadelos, dramas e tragédias, resultado do confronto entre o mundo tradicional e o mundo urbano, entre os valores míticos da cultura rural e a racionalidade que

preside ao *habitat* citadino. Os motivos mais frequentes são de ordem existencial, como a solidão, o desamor e a morte, e de ordem social, com destaque para o racismo, a segregação e a opressão. As personagens, extraídas das camadas mais desfavorecidas, são surpreendidas em comportamentos marcados pela errância, a humildade e a obstinação, são condenadas a partilhar desgraças e sofrimentos. Representam um rico mosaico de tipos humanos moçambicanos, pertencentes a diferentes etnias e professando diversos credos religiosos. Na maioria dos casos, os heróis são meros figurantes, inconscientes das suas possibilidades, muitas vezes oprimidos pelo obscurantismo, perplexos perante as mudanças sociais em curso. De facto, as estórias dos três livros desenham atmosferas opressivas, os cenários são de uma extrema pobreza, desolação e desalento, com protagonistas traumatizados em constante procura de referências. As estórias estão povoadas de velhos e crianças, desempregados, vadios, bêbados, loucos sonhadores, assassinos passionais e mulheres de duvidosa conduta. Sobressaem pelo seu estatuto de marginalizados ou por uma excentricidade *sui generis* e a sua caracterização delineia uma comunidade face a conturbadas mutações de valores espirituais.

3. O cariz popular das estórias de Mia Couto, relacionado com o estatuto do narrador, enredos, temas e personagens, é reforçado por uma componente de primordial importância na sua produção literária. Trata-se da linguagem, cujas particularidades consubstanciam um registo expressivo fortemente marcado pela tradição oral. A sua escrita veicula uma preocupação fundamental: oferecer sugestões para um novo modelo de prosa, para um modo diferente de utilização da língua portuguesa. O seu processo transforma-se num exercício experimental, porque liberta a palavra de condicionalismos, no sentido de desafiar o leitor, transformando-o num participante activo do universo representado. A irreverência relativamente ao estabelecido e ao padronizado, valeu-lhe, com a publicação de *Vozes Anoitecidas*, ressalvas por parte dos meios artísticos mais conservadores, que viam na liberdade de criação um obstáculo para a comunicação literária. Em defesa da inventividade e contra os puristas no domínio linguístico, Mia Couto reagiria com uma crónica metatextual, na qual se pode ler: "a vida é uma grande fábrica de imagineiros e há muita estrada para poucos postos vigilentos" (Couto, 1991, pp. 163-164). E, numa entrevista, afirmaria que estava "tentando criar (...) beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua. Por exemplo, abolir a fronteira entre poesia e prosa" (Couto, *apud* Chabal, 1994, p. 289).

Entendendo que não poderia fazer uma literatura virada de costas para a vida, Mia Couto conseguiu inaugurar, no contexto da narrativa moçambicana, uma norma linguística na qual ecoa a linguagem popular, dando, assim, voz à cultura tradicional. No plano sintagmático, por exemplo, as transformações fonológicas, morfológicas e sintácticas confirmam a sua preocupação com uma

certa coloquialidade própria do português oral moçambicanizado. Todavia, não se trata de uma apropriação de falas firmemente alicerçadas no registo popular do dia-a-dia, mas de uma linguagem simuladora da oralidade, como, de resto, foi demonstrado em estudos sobre a variedade moçambicana da língua portuguesa (cf. Gonçalves, 1999). Estamos perante a criação de uma nova "norma" que flexibiliza a oração e remodela as potencialidades estruturais da língua. Várias são as características, das quais sobressaem, em particular, a elisão de verbos, pronomes, artigos e preposições, e o recurso a pleonasmos, normalmente pela duplicação / reduplicação de palavras e expressões. No entanto, é no plano paradigmático, relacionado com o modo de formação de um certo léxico e com a recuperação de determinadas estratégias do modo de falar africano que a originalidade discursiva de Mia Couto merece uma referência especial.

No domínio do vocabulário, a peculiaridade da sua prosa assenta numa criatividade que se materializa na invenção de novos termos. As inovações lexicais são produto de dois processos linguísticos: a chamada "amálgama"(que é a combinação aleatória de partes de palavras do português padrão) e as combinações de prefixos e sufixos com novas bases lexicais (que originam palavras inexistentes na norma da língua portuguesa). As *mots-valises* conseguem intensificar a carga semântica da mensagem, como atestam os seguintes exemplos extraídos de *CNT*: nauseabundâncias (p. 27), epilétrico (p. 96), carnibal (p. 102), maltrimónio (p. 127), vidabundo (id.), fintabolista (p. 183), pensatempos (p. 207), sonhatriz (p. 216), róimatismo (p. 235). De modo semelhante, o léxico criado por afixação consegue produzir o mesmo efeito, amplificando as categorias, tornando os conceitos mais incisivos: inartefacto, imperturbar, inesquecer, refalecer, desressuscitar (*BNE,* pp. 47, 48, 52, 79); inacreditar, maravilhações, irrezoáveis, talvezmente (*FM,* pp. 17, 31, 144, 143).

Entre os processos criativos, que contribuem para construir um registo singular, é imperativo chamar a atenção para a violação de *clichés*, que subvertem a lógica de padrões mentais estabelecidos. Trata-se de uma desconstrução que rompe as normas de expressões já gastas e incolores, num delírio intencionalmente carnavalizado que consegue transgredir o instituído e o convencional. O recurso a axiomas, por exemplo, que remetem para formas de sabedoria ancestral, é conjugado com a parodização do seu discurso sentencioso e denuncia uma intenção relacionada com a construção de um mundo às avessas. Ilustrativos desta técnica são os seguintes sintagmas: "das duas nenhuma", "às duas por muitas", "os boatos viajavam à velocidade do escuro", "contra factos só há argumentos", "conversa afiada" (*CNT,* pp. 35, 53, 121, 215, 226); "O diabo que te descarregue", "resumindo e não concluindo", "eram simples acidentes sem percurso", "Amor à última vista", "nos tempos que morrem", "Amor com amor se apaga" (*BNE,* pp. 15, 27, 41, 75, 146, 159);

"Cortar o mal e a raiz", "Aquilo se convertia em (...) drama sem faca nem alguidar", "num abrir sem fechar os olhos", "precisava de um bode respiratório" (*FM,* pp. 14, 19, 45, 143).

É também de referir, como estratégia largamente explorada por Mia Couto, o aproveitamento / simulação do discurso aforístico, típico das narrativas de matriz africana. Ditos, provérbios, citações estão na base deste recurso, cuja activação mostra a adesão a ideais que perduram no tempo, entendidos como veículos de valores morais. Enquanto expressões de verdades absolutas, tornam-se suporte de um discurso abstracto, favorecendo o apagamento do sujeito individual em prol de um saber colectivo. Mais ainda, como os *griots* africanos, os protagonistas / contadores criam eles próprios fórmulas gnómicas que fecundam a escrita pela oralidade: "Como diz o camaleão –em frente para apanhar o que ficou para trás", "A sede se inventa é para a miragem de águas", "O amor é como a vida: começa antes de ter iniciado", "Verdade é como ninho de cobra: se confirma apanhando não o ovo, mas a fatal picada" (*CNT,* pp. 13, 45, 122, 193); "A bisbilhotice é como o gafanhoto: só desanda quando não resta mais folha para roer", "A miséria dá a chávena, a necessidade põe a colher", "O medo é uma faca que corta com o cabo e não com a lâmina" (*BNE,* pp. 27, 51, 129); "Ardores querem-se aplacados, amores querem-se deitados", "o homem é tão velho quanto a sua idade e a mulher é tão velha quanto parece", "a Vida é tão cheia de luz, que olhar é demasiado e ver é pouco" (*FM,* pp. 14, 50, 74). Também temos a introdução de provérbios em forma de epígrafes, como acontece no livro *FM,* com contos que surgem antecedidos por fragmentos de tipo proverbial, adaptações de ditos ou de enunciados paratextuais da responsabilidade do autor. A sua função inscreve-se inequivocamente numa determinada tradições literária, como comprovam os seguintes sintagmas: "A aranha ateia / diz ao aranho na teia: / o nosso amor / está por um fio" (p. 75), "O problema não é ser mentira. / É ser mentira desqualificada" (p. 101); "O coração é como a árvore –onde quiser volta a nascer" (p. 113).

4. A influência da oratura nas estórias do escritor moçambicano está patente também no recurso ao imaginário ancestral, que recorre às tradicionais raízes do mito, assumido como algo de verdadeiramente vital. É sabido que o substrato cultural das literaturas africanas é de ordem profundamente mítica e a sua actualização remete para a necessidade premente de o homem encontrar alicerces estabilizadores para qualquer estado de desequilíbrio. Daí termos a intromissão da dimensão meta-empírica que consegue transformar o "realismo quase social num imprevisto realismo animista", aproximando as narrativas das categorias de um certo "realismo mágico sul-americano" (Laranjeira, 1995, p. 316). Este realismo harmoniza o extraordinário e o comum, o prodigioso e o trivial, insistindo na sua simultaneidade, apesar de originar situações impossíveis

de serem explicadas de modo racional. Diferentemente do "realismo fantástico", que conduz o leitor à hesitação e à escolha entre os códigos de natural e do sobrenatural, no mágico esta antinomia surge aparentemente resolvida. O mundo retratado aproxima-se do real, com uma coerência e lógica próprias, ao contrário dos mundos possíveis sugeridos pela literatura de cariz fantasista. O mágico alia também o maravilhoso e o alegórico, transfigurando o representado e contestando uma visão redutora e linear da realidade física, histórica e social. Assim, as narrativas de Mia Couto criam um universo específico, no qual o racional e o irracional não são percebidos como contraditórios. Isto em virtude de o autor nos introduzir no seio de uma comunidade com valores radicalmente diferentes dos aceites no contexto ocidental. Por outro lado, a sua reticência autoral em explicar os antagonismos não permite que o narratário questione a hierarquização e a veracidade dos mesmos. Nesta ordem de ideias, e do ponto de vista pragmático, o papel do leitor é posto à prova: na tentativa de compreender a coexistência de uma série de incongruências, este vê-se obrigado a participar activamente na criação de uma perspectiva que se lhe apresenta, à partida, como absurda e insólita.

A título de exemplo, recordamos alguns episódios transcendentais, que fogem a uma representação lógica, inseridos nas três colectâneas de contos: mulheres que dão à luz pássaros; homens e crianças que voam ou flutuam no ar; personagens que se transformam em serpentes e aves; meninos que nascem e não crescem. A reivindicação de práticas e crenças animistas e a intervenção do sobrenatural estão presentes na maioria dos textos, com incongruências que desafiam a racionalidade, como o caso de um homem que passeia um peixe pela trela, de um pai que faz criação de estrelas, de uma mulher que se transforma em homem, de um morto que ressuscita e de novo falece, de pedras em forma de ovos que geram montanhas, de protagonistas que se apaixonam por árvores e animais. Não se deve subestimar também a riquíssima simbologia e a metaforização associadas aos elementos naturais, como a água, o rio, a terra, os pássaros, etc. Antropomorfismo, animismo, metamorfoses, dualidades, visões metafísicas, confronto entre o sagrado e o profano, religiosidade a estabelecer o elo entre o homem e o transcendente, tudo isto é explorado no sentido de se resolverem desajustamentos psicológicos, físicos e sociais, funcionando como "meio de reordenar o equilíbrio, de "refazer" o mundo" (Leite, 1998, p. 48). De onde o carácter exemplar das estórias de Mia Couto, cujos objectivos pedagógico-didácticos se materializam numa pragmática comunicativa muito próxima à dos textos literários conotados com a oratura.

Desta sucinta apresentação das características ficcionais de Mia Couto, impõe-se concluir que a sua escrita enquadra os sentidos culturais da oralidade africana numa textualidade que explora o sistema literário em língua portuguesa. A linguagem que daí resulta baseia-se numa relação intertextual

entre processos de uma tradição e das técnicas das narrativas eruditas nas suas variantes de conto e romance. Do ponto de vista genológico, trata-se da proposta de construção de um novo cânone, onde se cruzam estéticas de diversas origens, numa relação interdiscursiva. Em consequência, a ligação do autor com as vozes colectivas do espaço africano surge como fundamento indispensável para a configuração do carácter de "moçambicanidade" da sua obra em prosa.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Maria Fernanda (2004): *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais,* Lisboa, Caminho.

CHABAL, Patrick (1994): *Vozes Moçambicanas*, Lisboa, Vega.

COUTO, Mia (1987): *Vozes Anoitecidas,* Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (1991): *Cronicando,* Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (1997): *Contos do Nascer da Terra,* Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (1998): "Nas pegadas de Rosa", in *Scripta,* v.2, nº3, Belo Horizonte.

COUTO, Mia (1999): *Raiz de Orvalho e Outros Poemas,* Lisboa, Caminho (2ª ed.).

COUTO, Mia (2001): *Na Berma de Nenhuma Estrada e Outros Contos,* Lisboa, Caminho.

COUTO, Mia (2004): *O Fio das Missangas,* Lisboa, Caminho.

FERREIRA, Manuel (1988): "Vozes Anoitecidas", in *Colóquio-Letras,* nº 101, Lisboa.

GONÇALVES, Perpétua (1999): "Linguagem literária e linguagem corrente no português de Moçambique", in *Estudos Portugueses e Africanos,* nºs 33/34, Unicamp.

LARANJEIRA, Pires (1995): *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa,* Lisboa, Universidade Aberta.

LEITE, Ana Mafalda (1998): *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas,* Lisboa, Colibri.

LEITE, Ana Mafalda (2003): *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais,* Lisboa, Colibri.

O TEATRO DE D. JOÃO DA CÂMARA E AS SUAS RELAÇÕES COM O CÂNONE[1]

Renata Soares Junqueira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Resumo: Este trabalho é dedicado à literatura dramática de D. João da Câmara (1852-1908), dramaturgo que introduziu o Simbolismo no teatro português com a publicação da peça *O Pântano* no ano de 1894. Trata-se de apontar de que maneira particular o autor compôs uma "dramaturgia do eu" no seu teatro simbolista, nomeadamente na peça *Meia-Noite* (1900). Trata-se, pois, de valorizar D. João da Câmara –autor muito pouco conhecido nos meios universitários brasileiros e cuja obra é até hoje pouco estudada mesmo em Portugal– como pioneiro na adoção de recursos modernos (literários e cênicos) que posteriormente seriam explorados e desenvolvidos por Fernando Pessoa, António Patrício, Raul Brandão e outros autores, já na segunda e na terceira décadas do século XX.

Palavras-chave: Teatro Português; Teatro Simbolista; Teatro Moderno; D. João da Câmara; O Pântano; Meia-Noite.

> O meu palácio é velho e melancólico; nos longos corredores sinto esvoaçar coisas sombrias, ao profundo gemer do vento aflito. Louco entre os meus feridos de loucura, que parecem levar a vida em negros sonhos, sonhava também eu, sonhava, sonhava.
>
> (D. João da Câmara, *O Pântano*)

> Só me sinto bem nos altos, onde a vista me farte o espírito de saudades. Saudades...? É um anseio doloroso, um querer fugir para uma outra vida... donde vim... alguma vez sonhada...? Nem eu sei!... Mas todos os dias, sem falência, todos, assim me arrasto!
>
> (D. João da Câmara, *Meia-Noite*)

1

É realmente espantoso que até hoje, nas antevésperas do Centenário da morte de D. João da Câmara (1852-1908), o nome deste autor ainda seja tão pouco conhecido nos meios universitários brasileiros e a sua obra seja tão pouco estudada, mesmo em Portugal. São pouquíssimos e quase podem contar-se nos dedos de uma mão os estudos que, na fortuna crítica do escritor, são dignos de

1. Este ensaio é resultado da pesquisa que desenvolvi em Portugal, no período de 27/12/2004 a 13/03/2005, com Bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Para apresentá-lo no VIII Congresso da AIL, em Santiago de Compostela, obtive o auxílio da Fundação para o Desenvolvimento da UNESP (FUNDUNESP) – São Paulo – Brasil.

menção, seja pela sua extensão, seja pela importância que tiveram, em dada altura, nos círculos literários portugueses, seja pela sua efetiva acuidade crítica. Como trabalhos de relativo fôlego, cumpre citar três dissertações para licenciatura em Filologia Românica, defendidas em universidades portuguesas: a pioneira foi a de Maria Fernanda Severo Alves, *D. João da Câmara* (Lisboa, 1943), seguida da de Maria Florinda de Almeida, *D. João da Câmara: O Dramaturgo* (Coimbra, 1945) e da de Margarida Cândida de Almeida, *D. João da Câmara: Elementos para o Estudo da sua Dramaturgia* (Lisboa, 1952). Como depoimento interessante (apesar de alguma inconsistência crítica), registre-se a oração proferida por Ramada Curto na sessão solene da Academia das Ciências de Lisboa, em Outubro de 1952, *A Propósito do Centenário de D. João da Câmara*. Como trabalho útil pela boa síntese que apresenta das peças de João da Câmara, devemos mencionar *O Teatro de D. João da Câmara* (1954), de Eurico Lisboa Filho. E finalmente, pela sua excelente qualidade, merecem relevo o livro de Fernando Jorge Vieira Pimentel, *Tendências da Literatura Dramática nos Finais do Século XIX –D. João da Câmara, Um Caso Exemplar*,[2] publicado pela Universidade dos Açores em 1981, e o ensaio que Luiz Francisco Rebello escreveu em 1947, *D. João da Câmara e Os caminhos do Teatro Português*, publicado em 1949 e novamente, com pequenas alterações no texto original, em 1961. Estes dois últimos títulos –e, sobretudo, o de Rebello, cuja perspectiva aparece modificada na introdução que ele compôs para o volume que reúne as peças *Os Velhos* e *Meia-Noite*, de João da Câmara, editado em 1983 pela Livraria Civilização, do Porto– constituem o que há de melhor na fortuna crítica deste dramaturgo que hoje nos ocupa.[3] Completamos, pois, o nosso quadro com pouco mais de meia dúzia de títulos.

Isto é muito pouco para um autor que, na opinião de um crítico como Luiz Francisco Rebello (1983, p. 10), foi "o primeiro dramaturgo da sua geração e o maior do século XIX depois de Garrett". É pouco, deveras, para quem, segundo Jorge de Faria (1958, p. 241), "com Gil Vicente e com Garrett, dos quais foi lídimo sucessor, constitui a trindade máxima do teatro português de todos os tempos". E mesmo seria pouco para quem, segundo a crítica mais comedida de F. Jorge Vieira Pimentel (1981, p. 198), no cenário português dos finais do século XIX foi capaz de "conferir especificidade a uma literatura dramática de parcos recursos".

E, quando mais não seja, D. João da Câmara é autor de vasta produção teatral.[4] Desde quando era estudante no Colégio de Campolide, em Lisboa,

2. Esse trabalho foi, originalmente, a dissertação de licenciatura que o autor defendeu na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 1969.

3. Ficamos na expectativa do estudo crítico de Ana Rita Martins, pesquisadora do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, que vem preparando, há cerca de dois anos, a edição do teatro completo de João da Câmara, a imprimir pela Imprensa Nacional, em Lisboa.

4. Além de teatro, João da Câmara publicou dois romances históricos –*El-Rei* (1895) e *O Conde de Castel*

compunha dramas curtos (*O Diabo* e *Nobreza*, ambos de 1873; *Bernarda no Olimpo*, 1874) e monólogos em verso (*Charadas e Charadistas*, 1873) destinados a récitas escolares. Ao longo das décadas de 1870 e 1880 continuou a compor comédias num ato só, mais ou menos ingênuas (*Ao Pé do Fogão*, 1876; *D. Brízida*, 1888) e monólogos em verso (*Os Gatos*, 1885). Mas cumpre lembrar que até então ele ainda se dedicava principalmente à profissão de Engenheiro dos Caminhos de Ferro portugueses, o que o obrigava a viagens freqüentes. Só depois de abandonar a vida errante de engenheiro, no fim dos anos 80, João da Câmara pôde desenvolver, a seu bel-prazer, a vocação de dramaturgo. Com efeito, a sua primeira peça de grande êxito foi representada em 1890, no Teatro Nacional D. Maria II: foi *D. Afonso VI*, um drama histórico em verso heróico. Aqui teve início, na verdade, uma carreira dramática brilhante, mas de um brilho intermitente, com altos e baixos na sua produção. Nota Luiz Francisco Rebello (1961?, pp. 14-15), por exemplo, que "a lição de verdade humana (no desenhar dos caracteres e no conduzir da acção dramática) e de simplicidade formal (ausência de efeitos fáceis e de tiradas declamatórias) que [...] se desprendia" dos cinco atos de *D. Afonso VI* foi desdenhada pelo próprio autor já na sua peça seguinte, *Alcácer-Kibir* (1891), outro drama histórico em verso –também levado ao palco do Teatro D. Maria– em cuja composição, todavia, teria prevalecido a necessidade que o autor tinha de "pactuar com os gostos adulterados das plateias burguesas do seu tempo". Faltou a D. João da Câmara um trabalho mais

> [...] lento e meditado –incompatível com as dificuldades económicas da sua existência, que o levavam a assinar contratos ruinosos com empresários e editores, que o obrigavam a uma produção intensíssima, sem método e apressada, que o faziam por vezes inclinar-se ante as baixas preferências das plateias (Rebello, 1961?, p. 10).[5]

Depois de *Alcácer-Kibir*, o dramaturgo compôs a peça que veio a ser a sua melhor comédia: *Os Velhos*, que o mesmo Luiz Francisco Rebello (1961?, p. 36) chegou a considerar "a obra-prima do teatro de João da Câmara, e uma das mais belas obras de todo o nosso teatro",[6] teve a sua estréia no Teatro D. Maria,

---

Melhor (1903)–, um volume de *Contos* (1900) e dois de poesia –*Novas do Outro Mundo* (1896) e *A Cidade* (edição póstuma em 1908).

5. D. João da Câmara era filho de família nobre, mas de uma nobreza já decadente, sem muitas posses. Tinha, ademais, sete filhos para sustentar e uma incorrigível mania de dar tudo o que tinha nos bolsos aos pobres pedintes que o abordavam na rua. Raul Brandão (1919) descreveu-o assim: "Vejo sempre diante de mim o D. João da Câmara, já cansado e asmático, olhando por cima das lunetas e falando baixinho com receio, uma modéstia no dizer, e um medo de magoar... A barba espessa, a grenha espessa e um chapelinho posto ao lado, completam a figura um pouco mole. É quase um santo. Joga e jejua. Dá tudo o que tem. Exploram-no".

6. Trinta e seis anos depois de ter escrito o ensaio *D. João da Câmara e Os Caminhos do Teatro Português*, onde considerava *Os Velhos* a obra-prima do autor, Luiz Francisco Rebello, na "Introdução" que escreveu

em Março de 1893, com interpretação dos mais consagrados atores portugueses da época: Eduardo Brazão, João Rosa, Joaquim Costa, Ferreira da Silva, Rosa Damasceno e outros. Apesar deste elenco, o público português, "habituado ao ritmo majestoso dos alexandrinos do drama histórico neo-romântico, aos complicados enredos e às tiradas grandiloquentes dos dramas de assunto contemporâneo" (Rebello, 1983, p. 17), não soube apreciar "a acção linear e a linguagem simples e desadornada" (Rebello, 1983, p. 17) desta comédia. Só em 1905, quando o Teatro D. Maria a repôs em cena, os seus méritos foram plenamente reconhecidos.[7] De resto, a mesma incompreensão marcaria também a primeira recepção das demais peças de boa qualidade, que João da Câmara produziu entre 1894 e 1900, quando abandonou os domínios do drama histórico neo-romântico, nos quais se inseria o seu *Afonso VI*, ou mesmo os domínios do drama realista, em que se inscreveram *Os Velhos*, para propor, corajosamente, uma renovação da cena portuguesa de acordo com o modelo de teatro *simbolista* que vinha do Norte da Europa (de Maeterlinck e de Ibsen). Quero referir-me, nomeadamente, às peças *O Pântano* (1894), *Triste Viuvinha* (1897), *O Beijo do Infante* (1898) e *Meia-Noite* (1900), esquecendo por ora que o autor compôs ainda –mas sem o mesmo critério qualitativo–, no mesmo período e até 1907, outras tantas comédias (citem-se *A Toutinegra Real*, de 1895, *Ganha-Perde*, de 1896, e *Casamento e Mortalha*, de 1904) e dramalhões (*A Rosa Enjeitada*, de 1901, *O Amor de Perdição,*[8] de 1904) muito conformes ao gosto popular.[9]

---

para o volume editado em 1983 pela Livraria Civilização, do Porto, que reúne as peças *Os Velhos* e *Meia-Noite*, qualifica esta última como a peça em que "o simbolismo de D. João da Câmara atinge a cota mais elevada, e a sua arte a mais perfeita e equilibrada expressão" (Rebello, 1983, p. 21).

7. A comédia *Os Velhos* atravessou o oceano e fez sucesso no Brasil, onde se representou no Rio de Janeiro. No espólio de D. João da Câmara pertencente ao Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, há, na caixa "H", uma crônica de três páginas datilografadas, intitulada "Theatro Lucinda", onde se descreve uma homenagem a D. João da Câmara feita pelos "homens de letras do Rio de Janeiro" (Arthur Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac etc.) depois do sucesso d' *Os Velhos* naquele teatro carioca.

8. Drama em sete quadros extraído do romance homônimo de Camilo Castelo Branco, que se representou em quase todos os teatros de Portugal e que também chegou ao Brasil.

9. Luiz Francisco Rebello (1983, pp. 11-12) dá-nos assim o quadro quantitativo da obra teatral de D. João da Câmara: "[...] 31 peças originais, das quais 8 operetas e uma peça fantástica; 11 traduções entre as quais uma opereta e uma mágica. Das 31 peças originais, 7 são em verso e 10 em um acto, das quais 5 em verso. Todas as operetas, excepto uma, foram escritas em colaboração; em relação às restantes 23 peças, apenas 4 foram escritas em co-autoria. Das 11 peças traduzidas, 9 são de origem francesa, uma belga e uma inglesa, tendo ficado inéditas as duas últimas; 3 foram traduzidas em colaboração. [...] O período mais fecundo da sua produção dramatúrgica decorreu entre 1890 e 1901: 20 peças originais, em que se incluem as 8 operetas, e 6 traduções". Cumpre dizer, no entanto, que além destas há ainda outras, inéditas, completas e incompletas, guardadas no espólio do escritor, no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa. Como curiosidades –e também porque alguns títulos interessam na medida em que sugerem temas recorrentes no conjunto da obra do autor–, cito alguns manuscritos que encontrei na caixa "A" do referido espólio: *O Fonsequinha* (incompleto),

É, com efeito, com a sua produção dramática mais marcadamente simbolista que D. João da Câmara merece um lugar de relevo na história do teatro português (e, diga-se de passagem, também na história do teatro *em língua portuguesa*), como pioneiro[10] na criação de recursos modernos (literários e cênicos) que, posteriormente, seriam explorados e desenvolvidos por Fernando Pessoa, António Patrício, Raul Brandão e outros autores, já na segunda e na terceira décadas do século XX. O próprio João da Câmara decerto pressentia a importância desses novos recursos e, não por acaso, tratou de traduzir para a língua de Maeterlinck peças como *O Pântano*, *Triste Viuvinha* e *Meia-Noite*, que ele desejava, talvez, fazer chegar a palcos maiores, fora de Portugal.[11]

2

Em 1900, com a comédia *Meia-Noite*, o teatro simbolista de D. João da Câmara chegaria à sua mais perfeita expressão. Aqui os protagonistas afastam-se espontaneamente das ilusões da vida real porque têm a consciência, agora *plena*, de que a realização de qualquer sonho redunda sempre, ao fim e ao cabo, em dor e frustração. A protagonista desta peça, aliás, a Romana, figura feminina feita de resignação e de espírito religioso, merece um lugar de destaque na galeria das mais interessantes personagens de todo o teatro português, desde sempre.

Trata-se de uma mulher de quase trinta anos de idade, que, depois de ter sofrido, na sua adolescência, um grande desgosto amoroso, foi viver na companhia do padrinho, um velho cônego, numa mansarda, nos telhados da Sé de Lisboa, renunciando assim radicalmente a quaisquer apelos da vida mundana[12]. Além do simpático cônego, participam da ação um sineiro de nome

---

O Órgão da Tarde (incompleto), *O Primo João* (apontamentos para uma peça), *A Morte Branca* (apontamentos para uma peça), *A Primeira Ruga* (incompleto), *Lutas Íntimas* (comédia em 3 atos, completa), *A Coisa Má* (drama em 4 atos, completo), *A Bruxa do Vale* (incompleto), *Os Calculistas* (incompleto), *A Moira Encantada* (incompleto), *Cabeças de Vento* (apontamentos para uma peça) e *Auto da Rainha Santa* (incompleto).

10. Juntamente com Eugénio de Castro, que com a peça *Belkiss: Rainha de Sabá, d'Axum e do Hymiar* introduziu o Simbolismo no teatro português em 1894, mesmo ano d'*O Pântano* de D. João da Câmara.

11. Estão no espólio de D. João da Câmara os manuscritos originais de todas as peças do dramaturgo. *O Pântano*, *Triste Viuvinha* e *Meia-Noite* encontram-se também manuscritas em francês: ***Le Marécage*** (versão completa, datada de 05/04/1896), na caixa "A", ***Pauvre Petite Veuve*** (versão incompleta), na caixa "C", e *Minuit* (versão completa, com data de 1906), na caixa "D".

12. No dia 1 de Janeiro de 1904, D. João da Câmara publicou na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro uma crônica em que falava de uma visita que fizera, numa tarde de Inverno, à Sé de Lisboa, o que o inspirou a escrever a peça *Meia-Noite*. Ali, o autor faz uma interessante descrição psicológica da Romana, a protagonista da peça: "Foi uma visita numa tarde meiga de Inverno, àquele templo, que me deu a ideia de compor a *Meia-Noite*, de descrever um tipo de mulher, ali, entre as velhíssimas pedras, abrandando agruras duma paixão, chegando à suprema tranquilidade, vendo nascer seus

Sursum-Corda, que também vive na Sé com a sua jovem filha (a Lucrécia) que é noiva de um santeiro (o Cesário), e um organista (o Crisóstomo) que se dedica de corpo e alma a uma composição musical para o *Cântico dos Cânticos* de Salomão.

Todas as personagens convergem para a realização, ética ou estética, de um amor puro, ilibado, a ressumar religiosidade –um amor inspirado, diga-se de passagem, no da Sulamite[13] do texto bíblico–, que as projeta, em virtude do seu valor moral, num plano tão elevado quanto o plano arquitetônico que lhes permite contemplar à distância, no alto da Sé de Lisboa, o espetáculo da vida real. Com efeito, o Sursum-Corda, sineiro simplório e beberrão que fora abandonado pela mulher com uma filha "pequenina ainda no berço" (Câmara, 1983, p. 221), não faz outra coisa senão tentar compensar o amor profano e infeliz, que o desencaminhou na vida, com a esperança no amor puro, ingênuo e juvenil, que une a filha Lucrécia ao santeiro Cesário. Por isso, dedica-se também o pobre sineiro a criar –na esteira do organista Crisóstomo, obcecado pela criação musical– um repique que faça o velho sino da Sé expressar, no dia do casamento de Lucrécia, o júbilo que só um amor imaculado pode suscitar. Por sua vez, o Cesário –também ele um cultor de arte sacra– sacramenta o seu amor ao esculpir uma imagem de Nossa Senhora com a face de Lucrécia. E embevecido no centro desse pequeno mundo idealizado cujo equilíbrio e sustentação dependem, no entanto, da sua presença tutelar, está o cônego, sempre pronto a dar, a todos, prudentes conselhos.

Mas acima de tudo, e provocando mesmo a admiração de todas as personagens –inclusive do velho cônego– pelo seu perfeito desligamento do mundo exterior, paira a figura mística de Romana, que apenas esteticamente, enquanto *representação*, aceita viver com Crisóstomo o amor imaculado que se expressa no *Cântico dos Cânticos*. É, com efeito, ela que, com a sua voz melodiosa a declamar versos do Cântico de Salomão, inspira o organista a compor uma música que é, ao mesmo tempo, voluptuosa e espiritual –porque, diz Crisóstomo, "não se trata dum epitalâmio vulgar; a alegoria literal [do Cântico] diz a união da alma humana com o Verbo divino, a de Cristo com a sua igreja. Pudesse eu definir em notas não contaminadas a voluptuosidade espiritual das almas santas!" (Câmara, 1983, p. 244). Mas quando o músico sai do plano estético para, na vida real, oferecer o seu amor à musa inspiradora, ela o rejeita: "Submetamo-nos, Crisóstomo. Esquece todo o mal, para onde nos quiseram raptar crueldades da fantasia. [...] Eu só quero a quietação das trevas" (Câmara, 1983, p. 308).

---

primeiros cabelos brancos sem uma saudade amarga da mocidade que lhe fugia" [cf. o espólio do autor no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, caixa "L" (MNT 49658)].

13. Sabemos que, numa primeira versão de *Meia-Noite*, cujo original se encontra na caixa "C", no espólio de D. João da Câmara (MNT57729), o título desta peça era *Sulamite*.

Sem dúvida, estamos diante de uma figuração feminina do *Axel* de Villiers de L'Isle-Adam.[14] Nessa personagem, a Romana –que é, em última análise, quem levanta a antífona da peça que João da Câmara compôs em 1900–, potencializam-se as características que, todavia, também marcam todas as demais personagens da peça: o culto do isolamento em função de uma misantropia que, sublimada pela religiosidade, é, neste caso, mais serena que melancólica; uma consciente renúncia à efemeridade e ao logro dos prazeres mundanos; um apego ao universo factício da arte (ou mesmo à dimensão simbólica-lúdica-pictórica de um jogo de paciência com as cartas do baralho, distração predileta do velho cônego) como meio de compensação da renúncia aos apelos da vida terrena e, sobretudo, aos do amor carnal.[15]

Ora, é claro que, num mundo assim configurado, onde as criaturas humanas aparecem marcadas por voluntária reclusão, onde o plano estético oblitera o da realidade e a imaginação prevalece sobre a ação, as relações intersubjetivas também estão por um fio. À exceção dos jovens Lucrécia e Cesário, que, em razão da pouca idade que têm, ainda se deixam levar pelos atrativos da vida mundana,[16] todas as personagens desta peça tendem a recolher-se no casulo da sua subjetividade, a exemplo da protagonista:

> Romana
>
> Tenho o ar dessas torres, que estendem a sombra por cima dos telhados das casarias. Quando vou subindo, julgo ir bater com a cabeça nas nuvens, que pairam no céu lá muito em cima. Por esses gigantes crescem parietárias, troncos envelhecidos, que ainda florescem como nas Primaveras de há séculos; e essas flores e as dos meus craveiros me bastam. A mim mesma digo o que sinto e me respondo, que alma não há que não tenha duas vozes. O padrinho nunca fala consigo? (Câmara, 1983, p. 228)

A tendência à introversão é facilitada, de resto, pela preferência dada às horas mortas –o título, Meia-Noite, já o indica– da quietação crepuscular ou noturna em que a peça se desenrola. Envolto o mundo em penumbra, os

14. Convém lembrar as datas: o poema dramático de Villiers de L'Isle-Adam é de 1890, antecedendo, pois, em 10 anos, a *Meia-Noite* de D. João da Câmara.

15. É na arte, com efeito, que as personagens de *Meia-Noite* sublimam os seus mais recalcados desejos de amor - não por acaso, lembremos ainda uma vez, o organista Crisóstomo só consegue compor a sua música quando a voz de Romana evoca o amor sagrado do *Cântico dos Cânticos*, e a Senhora da Boa Esperança, esculpida por Cesário, tem o rosto da Lucrécia.

16. Entretanto, não parece positivo, para esse jovem casal, o prognóstico que se depreende de certos índices da peça: o vestido de casamento da donzela não é branco, mas preto; e o lugar para o qual os noivos se dirigem, em guisa de comemoração, logo após o casamento, é o mundo ilusório do teatro. "A lembrança da ida à ópera foi do Cesário. No dia em que receberam um tão solene sacramento... Enfim, são novos, a noite é de festa... Contanto que não venham a desoras..." (Câmara, 1983, p. 288), diz o cônego a Romana.

contornos, outrora nítidos, dos objetos e dos seres desaparecem, e tudo se confunde –até as próprias almas, como diz Crisóstomo:

> Que plena quietação no templo a estas horas do sol-posto! O vapor subtil, crepuscular, reveste da mesma tinta, levemente azulada pelo anil celeste, os mármores novos a que mareia o brilho e as velhas pedras que os anos enrugaram. Desaparece o trabalho das gerações, como se as almas todas se houveram fundido numa só alma! (Câmara, 1983, p. 271)

Temos, pois, aqui, a mesma espécie de perspectiva psicológica da qual derivara *O Pântano* –onde as relações intersubjetivas já se mostravam frágeis–, mas agora construída sem os apelos melodramáticos e com a segurança de quem já domina bem todos os recursos do teatro simbolista. É ainda a alma humana que João da Câmara quer esquadrinhar em *Meia-Noite*, sugerindo a sua complexidade nos contrastes sistematicamente explorados ao longo da peça: quer no que toca ao vestuário, no preto do vestido de casamento da Lucrécia e no branco do seu chapéu de noiva; quer no plano geral do cenário, onde o claro das flores e dos paramentos religiosos contrasta com o escuro dos ambientes nas horas crepusculares e noturnas; quer ainda na construção das personagens como figuras complementares ou elementos constituintes de um mesmo magma psíquico –o amor jovial e azougado do casal Lucrécia/Cesário compensa o amor espiritualizado e sacrificial do par Romana/Crisóstomo, assim como o estouvado sineiro Sursum-Corda e o prudente e equilibrado cônego são o verso e o reverso de um arquétipo de figura tutelar de cujos cuidados dependem as personagens femininas que deles se achegam (Lucrécia/Sursum-Corda, Romana/cônego).

3

Mas não é tarefa fácil representar, no lugar concreto do palco, a alma humana? complexa, etérea, impalpável. Ademais, não podemos esquecer que D. João da Câmara estava entre os pioneiros na renovação do teatro e que ainda não tinha, inteiramente à sua disposição, os inúmeros recursos modernos que diversos dramaturgos de várias nacionalidades criariam posteriormente, ao longo de todo o século XX. Sabia ele, todavia, que para expressar novos conteúdos, distintos daqueles convencionalmente explorados pelo teatro de molde naturalista, era preciso criar uma nova forma dramática. E, de fato, no seio mesmo da peça *Meia-Noite* levanta-se uma questão que parece configurar-se como símbolo da dificuldade do dramaturgo em encontrar uma forma nova, capaz de expressar ou de, pelo menos, *sugerir* o conteúdo dos escaninhos da alma: quero referir-me à dificuldade que, durante toda a ação da peça, atormenta as personagens/artistas Crisóstomo e Sursum-Corda, que buscam

obstinadamente os acordes musicais adequados à expressão de sentimentos inefáveis? seja a volúpia espiritual suscitada pelo *Cântico dos cânticos*, seja a alegria radiante que nasce do amor puro a que se entregam dois jovens apaixonados. É Crisóstomo, o organista, quem diz:

> [...] Pudesse eu definir em notas não contaminadas a voluptuosidade espiritual das almas santas! Queria que as ondas sonoras vibrassem como num fundo de alvorada pedaços da luz celeste, tão vivas como o vermelho que é a suprema glória, tão doce como o azul do zênite que é a tranqüilidade imensa. E como a alegria da cor verde que é a esperança, os brados do oiro fulvo que é a opulência, o tom menor de ametista, em que o riso do céu se anuvia numa saudade, seriam as melodias em que o desejo cantasse, tirariam seu vôo gigante as girândolas de notas triunfais pela posse adquirida, gemeria um queixume sem dar tempo a que se iriasse uma lágrima. A alegria final deveria trasbordar, toda sair fora do mundo!... Mas quero e não posso... Não me foi dado entrar no conhecimento místico dos segredos divinos e tudo me sai angustioso... angustioso... e não posso... e não posso! (Câmara, 1983, p. 244)

O anseio da personagem, aqui convenientemente marcado pelo largo alcance da sinestesia, representa, decerto, o anseio do próprio João da Câmara. Mas precisamente na *música*? componente cênico importantíssimo, que a sua dramaturgia jamais dispensa? ele terá encontrado o mais caro elemento sugestivo desta sua peça simbolista. A música, seja ela a dos repiques do sino de Sursum-Corda, seja a que se desprende do teclado de Crisóstomo, deve expressar um amor que nada tem de convencional e que nem parece deste mundo[17] porque, em última análise, provém do plano ideal de um mundo artificialmente sustentado pelos sonhos de personagens que preferem levitar-se a pisar no chão duro e esburacado da vida real. Associada, pois, a outros componentes da linguagem cênica –como, por exemplo, o plano de um cenário penumbroso, iluminado apenas, e calculadamente, por pequenos candeeiros e lamparinas–, a música está virtualmente presente no texto desta peça que, densa de possibilidades, clama pelo trabalho dos encenadores.

Todavia, os contemporâneos de D. João da Câmara ainda não estavam mesmo preparados para compreender as inovações que ele oferecia ao teatro português. Era natural que nem os encenadores soubessem, tão depressa, explorar adequadamente os recursos cênicos que o dramaturgo efetivamente potencializou no seu texto dramático, nem os produtores de espetáculos ou o público espectador celebrassem *O Pântano* ou a *Meia-Noite* nos idos tempos de 1894 e de 1900.[18] Poucos, naquela época, poderiam falar da novidade que este

17. "No altíssimo nosso amor, em sua origem ou essência, alguma coisa havia, que não era deste mundo!", diz Crisóstomo a Romana (Câmara, 1983, p. 305).

18. Em 06/01/1900, logo após a estréia de *Meia-Noite* no Teatro D. Amélia, em Lisboa, o crítico do jornal *Novidades* pronunciava-se acerca da peça em termos conservadores que evidenciavam a

teatro representava em termos similares aos que Eugénio de Castro usou para felicitar o seu confrade pela composição de *Meia-noite*: "A *Meia-Noite* é uma maravilha de poesia e arte, e é também um nobilíssimo protesto contra a *simonia* dos muitos que, chamando-se poetas e artistas, passam a vida lisonjeando o falso gosto do público".[19]

Mas hoje cumpre reconhecer que foi realmente nobre o "protesto" de D. João da Câmara. Afinal, com ele abriu-se em Portugal, de uma vez por todas, o caminho para novos experimentos teatrais que se fariam mais freqüentemente ao longo de toda a primeira metade do século XX. É Romana, a protagonista introvertida de *Meia-Noite*, quem, à frente da Belkiss de Eugénio de Castro, inaugura a galeria das grandes personagens sonhadoras do teatro português moderno – e aqui não podemos deixar de lembrar algumas das suas mais conhecidas sucessoras: as três veladoras d' *O Marinheiro* de Pessoa, ou o D. João de António Patrício (ou qualquer outro protagonista do teatro patriciano), ou as figuras dramáticas de Raul Brandão. No que toca à sua tendência à introspecção, e à inflação do *ego* que daí decorre, haverá mesmo algumas notáveis afinidades entre a personagem de João da Câmara e as mais interessantes figuras do teatro de Almada-Negreiros, de Branquinho da Fonseca e de José Régio, como veremos noutra oportunidade.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Margarida Cândida Rezende Gomes de: *D. João da Câmara*: Elementos para o Estudo da sua Dramaturgia, Lisboa, 1952. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

ALMEIDA, Maria Florinda: *D. João da Câmara*: O Dramaturgo, Coimbra, 1945. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

---

preponderância do modelo naturalista na prática teatral dos portugueses: "A forma é o único objectivo da arte; mas no teatro, que é uma representação *animada* da vida, a forma só não basta; e eis porque *Meia-Noite*, do sr. D. João da Câmara, não é uma obra de teatro, sendo uma verdadeira obra de arte. É para ouvir, e não para ver; os personagens são pinturas, quer dizer, sugerem a realidade pela ficção das cores, e não como as esculturas que a fazem sentir pela sua forma palpável e real. [...]Ora os personagens de teatro têm que ser estátuas animadas e não retratos de expressão fixa. O sr. D. João da Câmara fez pintura à Puvis de Chavannes; sugestiva, idealista, lindíssima, mas irreal. A pintura literária deste gênero, faz-se no livro, mas não se leva ao palanque dum teatro". (Cf. recorte do jornal *Novidades* na caixa K do espólio de D. João da Câmara, no Museu Nacional do Teatro, em Lisboa.)

19. Carta de Eugénio de Castro a D. João da Câmara, contida na caixa H do espólio pertencente ao Museu Nacional do Teatro, em Lisboa.

ALVES, Maria Fernanda Severo: *D. João da Câmara*, Lisboa, 1943. Dissertação (Licenciatura em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

BRANDÃO, Raul: "D. João da Câmara", *Situação*, Lisboa, 04 jan. 1919.

CÂMARA, João da: *O Pântano*: drama em 4 actos, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, s. d.

CÂMARA, João da: "O Beijo do Infante", em *Teatro*, Lisboa, Portugália, 1958, pp. 215-238.

CÂMARA, João da: *Os Velhos* e *Meia-Noite*, Porto, Livraria Civilização Ed., 1983.

CURTO, Ramada: *A Propósito do Centenário de D. João da Câmara*, Lisboa, Academia das Ciências, 1952.

EXPOSIÇÃO Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de D. João da Câmara, Lisboa, Câmara Municipal, 1952.

FARIA, Jorge de: "À Sombra de D. João da Câmara", em CÂMARA, João da: *Teatro*, Lisboa, Portugália, 1958, pp. 239-246.

LISBOA FILHO, Eurico: *O Teatro de D. João da Câmara*, Separata do *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, Lisbonne, v. 5, n. 2, 1954.

PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira: *Tendências da Literatura Dramática nos Finais do Século XIX*: D. João da Câmara, Um Caso Exemplar, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981.

REBELLO, Luiz Francisco: *D. João da Câmara e Os Caminhos do Teatro Português*, Lisboa, Edição do Autor; Contraponto, [1961?].

REBELLO, Luiz Francisco: "Introdução", em CÂMARA, João da: *Os Velhos* e *Meia-Noite,* Porto, Livraria Civilização Ed., 1983, pp. 7-25.

SAMPAIO, Albino Forjaz de: *D. João da Câmara:* a sua Vida e a sua Obra, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias, 1926.

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA E O ESTABELECIMENTO DE UMA TRADIÇAO LITERÁRIA NO BRASIL COLÔNIA

Thaís Sampaio Mattana
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: Tendo em vista o projeto literário de "civilização" da Colônia por Cláudio Manuel da Costa, o presente trabalho pretende, através da análise da fortuna crítica européia e brasileira ao longo destes três séculos, examinar sua produção posterior a 1768, em especial os sonetos e as epístolas das *Obras*. Se os penhascos mineiros e a exuberante natureza americana não correspondem ao *locus amoenus* típico das poéticas neoclássicas, é esse contraste que desencadeia no poeta um sentimento de "exílio" na própria pátria. O fato de muito de a paisagem européia estar estampada nos versos de Cláudio e sua aparente falta de interesse pelos problemas da Colônia fez com que grande parte da crítica mais antiga apontasse uma ausência do sentimento nativista e certa subserviência à Metrópole. Contudo, uma análise mais detalhada revela que Cláudio Manuel da Costa, ao inserir elementos da tradição literária greco-latina na descrição da paisagem mineira, "dignifica" o Brasil através do estabelecimento de um passado cultural que não lhe era próprio. Assim, à medida que o Novo Mundo passa a ser matéria de poesia, se esboça um passado literário para o Brasil, enquanto a paisagem mineira vai adquirindo tons mais amenos, como pode ser observado ao longo dos cem sonetos das *Obras*. Tal processo, o qual não se esgota neste livro, tornando-se cada vez mais evidente no decorrer de seu percurso poético, culminando na sua produção épica, revela um amálgama de traços da tradição literária européia com particularidades brasileiras.

Palavras-chave: Poesia Brasileira, Cláudio Manuel da Costa, Século XVIII, Período Colonial, Neoclassicismo, *locus amoenus*.

Considerando-se o *locus amoenus* a base ontológica da Arcádia, já que o movimento está calcado justamente na existência de um espaço ideal alheio ao cotidiano, a natureza é um dos focos da construção da poética árcade claudiana. O ideal de beleza natural da tradição européia, incompatível com a exuberante beleza americana[1], dificultaria a simples mímese da paisagem pelos poetas coloniais. Cláudio procura solucionar o problema aproximando a convenção tradicional da paisagem americana. Através de um projeto literário, o poeta quer "civilizar" a Colônia através da literatura, o que se reflete justamente na

1. A palavra "americano" tem sido apropriada pelos americanos do norte como metonímia para os Estados Unidos. Contudo, tal palavra engloba diversos sentidos e é utilizada nesse trabalho para se referir ao continente americano como um todo.

descrição da paisagem: Cláudio metaforiza os níveis de civilidade pelos parâmetros da natureza. Enquanto o Novo Mundo ainda vive na barbárie, sem possuir uma tradição literária, a rústica natureza não é digna da presença das musas. À medida que o espaço natural é mitologizado, dá-se o seu ingresso, embora tenso e contraditório, na tradição literária, e a paisagem é domesticada, transformando-se também em um "local ameno". Assim, o acesso a esta "dignidade" se dá através do estabelecimento de uma tradição literária para a Colônia, refletindo-se na metamorfose da paisagem americana.

Localizado no ambivalente entre-lugar colonial, onde as fronteiras entre a Colônia e a Metrópole não estão nitidamente marcadas (especialmente para um intelectual nascido no Brasil e obrigado a realizar seus estudos em Portugal, pois não havia universidades na Colônia), próprio Cláudio reconhece o conflito entre sua formação e a sua poesia, o que levou Antonio Candido a apontar uma "dupla fidelidade", uma estética e outra afetiva:

> (...) na sua obra a convenção arcádica vai corresponder a algo mais fundo que a escolha de uma norma literária: exprime a ambivalência de colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas, e o intelectual formado na disciplina mental metropolitana. Exprime aquela dupla fidelidade afetiva de um lado, estética de outro, que o leva a alternar a invocação do Mondego com a do Ribeirão do Carmo, numa espécie de vasto amebeu continental, em que se reflete a dinâmica de nossa formação européia e americana[2].

Os primeiros parágrafos do prólogo suas *Obras*, de 1768, evidenciam a oposição entre o ambiente português e o mineiro:

> *Se não for muita a tua maldade, sempre hás de confessar que algum agradecimento se deve a um Engenho, que desde os sertões da Capitania das Minas Gerais aspira a brindar-te com o pequeno obséquio destas Obras. Conheço que só entre as delícias do Pindo se podem nutrir aqueles espíritos, que desde o berço se destinaram a tratar as Musas: e talvez nesta certeza imaginou o Poeta desterrado que as Cícladas do mar Egeu se tinham admirado de que ele pudesse compor entre os horrores das embravecidas onda*[3].

O *Prólogo* inicia com a clara distinção entre a realidade do Brasil e a de Portugal (os sertões da Capitania das Minas Gerais e as delícias do Pindo, por metonímia). Cláudio lembra novamente Ovídio, "poeta desterrado", ao argu-

2. CANDIDO, Antonio: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1997. v. I, p. 87.

3. Prólogo, *Obras*, p. 47 IN: AGUIAR, Melânia Silva de (Org.): *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996. Citarei sempre o texto desta edição indicando número ou título (Soneto II, ou Fábula do Ribeirão do Carmo, p. ex.), parte (Obras, Vila Rica, etc) e página.

mentar que é possível fazer poesia mesmo em condições adversas, seja entre "os horrores das embravecidas ondas" ou "os sertões da Capitania das Minas Gerais". O poeta embasa essa distinção entre a Metrópole e a Colônia com alguns dados biográficos:

> *Não permitiu o Céu que alguns influxos, que devi às águas do Mondego, se prosperassem por muito tempo: e destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui entre a grossaria dos seus gênios, que menos pudera eu fazer que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância! Que menos, do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais, que tem atraído a este clima, os corações de toda a Europa! Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva, e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as idéias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores.*
>
> *A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço, mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre e dava o nome à Cidade Mariana, minha pátria, quando era Vila*[4].

Cláudio conjuga, então, o ato da criação à realidade que lhe serve de matéria-prima. A natureza selvagem, antítese do lugar ameno arcádico, "não inspira a harmonia dos versos". O que confunde os críticos mais "nacionalistas"[5] é o fato de, mesmo confessando "a maior paixão" à sua terra, as descrições que o poeta faz dela são um tanto negativas (*turva e feia*), pois é sempre comparada à Arcádia ou a Portugal, o qual possui as virtudes da paisagem arcádica (*Não são estas as venturosas praias da Arcádia*). O mesmo processo pode ser observado em vários dos poemas que seguem o *Prólogo*:

> *Soneto II*
> *Leia a posteridade, ó pátrio Rio,*
> *Em meus versos teu nome celebrado,*
> *Porque vejas uma hora despertado*
> *O sono vil do esquecimento frio:*
>
> *Não vês nas tuas margens o sombrio,*
> *Fresco assento de um álamo copado;*
> *Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,*
> *Na tarde clara do calmoso estio.*

4. Prólogo, *Obras*, p. 47.

5. Vários autores já apontaram para a histórica valorização do elemento localista como critério estético na crítica literária brasileira. Para uma abordagem mais aprofundada da questão, conferir: WEBER, João Hernesto: *A nação e o paraíso:* a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1997.

Turvo, banhando as pálidas areias,
Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias
Quando em chamas fecunda, brota em ouro[6].

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, de um modo geral, Cláudio Manuel da Costa utiliza os termos "pátria" e "pátrio, -a" para se referir a Mariana (antiga Vila do Carmo), sua terra natal. Em alguns casos, como no poema épico *Vila Rica,* é possível expandir a interpretação de tais termos à Capitania das Minas Gerais. A idéia de pátria nacional, como alguns leitores interpretam num ímpeto romântico de buscar a cor local nos poetas coloniais, foi formulada ao longo do século XIX.

O poeta tenta celebrar o "pátrio rio" seguindo os moldes clássicos, como era de se esperar, num soneto decassílabo, com o esquema de rimas petrarquista, utilizado em todos os 100 sonetos. Logo no segundo poema das *Obras* é possível constatar dois aspectos distintos e igualmente fortes, valorizados ou execrados alternadamente, dependendo do posicionamento da crítica. A primeira quadra mostra o apreço do poeta pelo "pátrio rio", por ele celebrado e salvo do esquecimento. A imagem do rio ecoa até mesmo em outras palavras, como em *pát**rio rio***. O Ribeirão do Carmo, enquanto tema na obra de Cláudio Manuel da Costa, é muito mais freqüente do que a crítica que aponta a ausência de "nativismo" no poeta pode levar a crer.

Ao contrário da simples celebração do rio natal, como indica a primeira quadra, a segunda o descreve pelo signo da falta (*Não vês nas tuas margens o sombrio, / Fresco assento de um álamo copado; / Não vês Ninfa cantar, pastar o gado,...*), estrutura que já havia sido utilizado no *Prólogo* (*Não são estas as venturosas praias da Arcádia*). Observa-se uma nítida oposição entre os rios da Arcádia (Alfeu, Mela e Ladone, sempre comparáveis ao Tejo, ao Lima e ao Mondego), habitados por álamos, Ninfas e gados, e o Ribeirão, o qual não possui esses elementos. É a própria condição da brasilidade da época que é tratada nesse poema, na medida que aponta uma distância até mesmo física entre as idéias européias e a realidade brasileira. O Ribeirão do Carmo, assim como o poeta, é um espaço de contradição.

Pode-se perceber nos sonetos que seguem uma mudança no ponto de vista, como se gradativamente a natureza "pátria" fosse se civilizando à medida que vai se tornando matéria literária, como pode-se observar no soneto LXII:

6. Soneto II, *Obras*. pp. 51-2.

Torno a ver-vos, ó montes; o destino
Aqui me torna a por nestes oiteiros,
Onde um tempo os gabões deixei grosseiros
Pelo traje da Corte, rico e fino.

Aqui estou entre Almendro, entre Corino,
Os meus fiéis, meus doces companheiros,
Vendo correr os míseros vaqueiros
Atrás de seu cansado desatino.

Se o bem desta choupana pode tanto,
Que chega a ter mais preço e mais valia
Que da Cidade o lisonjeiro encanto,

Aqui descanse a louca fantasia,
E o que até agora se tornava em pranto
Se converta em afetos de alegria[7].

O tema do retorno à pátria é novamente abordado, mas num tom muito diferente dos sonetos VII (*Onde estou? Este sítio desconheço*) e VIII (*Este é o rio, a montanha é esta*), sem a violência do choque cultural. A antítese entre campo e cidade, que tanto anima a poesia pastoril, é tratada aqui de um modo bem mais particular. Os "gabões grosseiros" são uma metáfora do mundo rústico, visivelmente a Colônia, para onde Cláudio retorna pouco antes da publicação das *Obras*; enquanto o "traje da Corte, rico e fino" seria uma alusão ao reino civilizado. Na esteira da ideologia árcade, o campo tem "mais preço e valia" que a cidade, condizente com a temática do *fugere urbem*. A rústica natureza, que até o momento era motivo de "pranto", se transforma agora em "afetos de alegria". No entanto, essa alegria é muito mais fruto de uma civilização da "grossaria", do que de um mero retorno à simplicidade. No momento em que os montes passam a ser objetos de poesia, mitificados literariamente, a paisagem passa a se aproximar do *locus amoenus*.

No final de suas *Obras* o poeta volta a declarar abertamente seu amor à "pátria", acomodando as penhas, um acidente topográfico, ao cenário ameno, numa tentativa de conferir a elas uma imagem sensível:

XCVIII
Destes penhascos fez a natureza
O berço em que nasci: oh! quem cuidara

7. Soneto LXII, *Obras*, p. 78-9.

Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os tigres, por empresa
Tomou logo render-me; ele declara
Contra o meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo conhecesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei, que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura[8].

Antonio Candido identificou uma "imaginação da pedra" da poesia de Cláudio devido às constantes referências a rochas, penhas, montes, típicos da paisagem mineira, interpretando-as como "um anseio profundo de encontrar alicerce, ponto básico de referência, que a impregnação da infância e adolescência o levou a buscar no elemento característico da paisagem natal"[9]. Isso mostra como sua veia lírica nunca se afastou de sua terra natal, ao contrário do que acreditam os críticos que insistem na falta de elementos locais em sua obra. A palavra "penhasco" nesse poema representa claramente o local de nascimento do poeta, por metonímia. O que diferencia a representação da penha no soneto XCVIII é que essas oposições aparentemente inconciliáveis e tipicamente barrocas são atenuadas.

Ainda há incompatibilidade entre o pastor e a paisagem, mas não é retratado um mero contraste entre a dureza da penha e a sensibilidade do poeta. O que surpreende o próprio eu lírico é que a rigidez da pedra foi capaz de criar um "peito sem dureza". A essa altura das *Obras* já foram atribuídas à natureza pátria as virtudes que a tradição reservava aos lugares amenos. No último soneto essa metamorfose já está completa:

C
Musas, canoras Musas, este canto
Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
Erguestes brandamente àquele assento,
Que tanto, ó Musas, prezo, adoro tanto.

8. Soneto XCVIII, *Obras,* p. 95.
9. CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.* p. 93.

Lágrimas tristes são, mágoas, e pranto,
Tudo o que entoa o músico instrumento;
Mas se o favor me dais, ao mundo atento
Em assunto maior farei espanto.

Se em campos não pisados algum dia
Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
Efeitos são da vossa melodia;

Que muito, ó Musas, pois que em fausto agouro
Cresçam do pátrio rio à margem fria
A imarcescível hera, o verde louro![10]

A descrição do "pátrio rio" no soneto C é diametralmente oposta à do já analisado soneto II. Enquanto no início das *Obras* o *locus amoenus* é completamente incompatível com a natureza americana, no último poema o "verde louro" e a "hera imarcescível" já fazem parte do cenário do Ribeirão do Carmo e os "campos não pisados" do Novo Mundo já são povoados pela "Ninfa", pelo "Pastor", a "ovelha" e o "touro", para lá levados através da melodia das Musas. A intenção de trazer as Musas para a Colônia, que se efetiva nesse soneto, é exposta por Cláudio já na epígrafe, quando cita um trecho das *Geórgicas* de Virgílio: "No pouco da vida que me resta, eu, o primeiro que volta, levarei do monte aônio comigo as Musas para a Pátria"[11]. Fazendo parte das convenções "artificiais" (de artifício), as Musas –assim como pastoras, ninfas e deusas– devem ser lidas com toda a importância a elas conferidas na época. Ao contrário do que pode parecer para um leitor moderno, a incorporação das Musas não é superficial. Ela está calcada na tradição dos antigos e foi perpetuada especialmente pelos árcades italianos, além de muito utilizada na poesia pastoril clássica portuguesa. Trazer as Musas para o Novo Mundo significa, portanto, civilizá-lo, o que ocasiona, na poesia de Cláudio, uma mudança na descrição do espaço geográfico mineiro. A valorização da brasilidade não se dá apenas pelo que há de exótico na paisagem como no Romantismo, mas pelo grau de civilidade da Colônia, pelo que há de semelhante com o Velho Mundo.

Portanto, como se pode verificar no Prólogo, Cláudio Manuel da Costa possui uma afinada consciência de seu papel como letrado na formação cultural da Colônia e esboça um verdadeiro projeto literário de civilização do Brasil através da literatura e do estabelecimento de uma tradição para esse novo mundo. Assim, enquanto o Ribeirão do Carmo não é matéria de poesia, ele tem

10. Soneto C, *Obras,* p. 96.

11. Cláudio cita o original em latim: *Primus ego in Patriam mecun, modo vita supersit,/ Aonio rediens deducam vertice Musas.*

as águas turvas e feias, mas à medida que aumenta a civilidade da Colônia, a própria natureza passa a refletir essa cultura. Sua pátria, ou seja, Minas, passa a adquirir uma densidade mítica sem igual até aquele momento de nossa história cultural e literária.

Não se pode afirmar com certeza que a valorização dos elementos locais seja indício de uma oposição consciente contra a Metrópole. Contudo, essa valorização da natureza americana implicava no rompimento de imposições estéticas, as quais o poeta tentou por tanto tempo seguir rigidamente**.** Só o fato de valorizar o que há de diferente na terra americana já é o oposto da norma pregada pelas convenções arcádicas segundo as quais o "universal" deveria ser retratado.

O que pode se constatar é que a obra de Cláudio Manuel da Costa está de alguma forma ligada ao "local", sem ser ufanista. Ao contrário, é justamente esse esforço para aproximar o Brasil do Velho Mundo que o reintegra ainda mais à sua terra.

Assim, as contradições e ambivalências presentes em sua obra não são exclusivas do poeta, mas permeavam o seu tempo e a própria matéria com que lidava. Comunicar a rusticidade, como queria o poeta, só poderia ser um projeto ousado e dissonante que reflete, até os dias de hoje, as condições paradoxais da Colônia no século XVIII.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Melânia Silva de (Org.): *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

_____: *O Jogo de Oposições na Poesia de Cláudio Manuel da Costa*. Tese de doutoramento - Belo Horizonte, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1973.

BOSI, Alfredo: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.

_____. *Dialética da Colonização.*São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAGA, Teófilo: *A Arcádia Lusitana*. Garção – Quita – Figueiredo – Diniz. Porto, Chardron, 1899. (História da Literatura Portugueza)

CANDIDO, Antônio: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1997. v. I

COUTINHO, Afrânio: *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio/ Universidade Federal Fluminense, 1986. v.II

HIGHET, Gilbert: *La tradición clásica*. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. 2 v.

HOLANDA, Sérgio Buarque de: *Capítulos de Literatura Colonial*. Edição de Antonio Candido. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____: *Visão do Paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento do Brasil. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969.

LOPES, Edward*: Metamorfoses* – a poesia de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo, Unesp, 1997.

NEPUMOCENO, Luís André*: A musa desnuda e o poeta tímido*: o petrarquismo na Arcádia brasileira. São Paulo: Annablume, Patos de Minas/ MG: Unipam, 2002.

NOVAIS, Fernando A: *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808*) São Paulo, Hucitec, 1986.

ROMERO, Sílvio: *História da Literatura Brasileira*. 7ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980. 5 vols.

SERNA, Jorge Ruedas de la: *A Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo, EDUSP, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck: *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. São Paulo, DIFEL, 1982.

VERÍSSIMO, José*: História da literatura brasileira* - De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1963.

WEBER, João Hernesto: *A nação e o paraíso:* a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1997.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice: *O berço do cânone*: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1998.

AMBIGÜIDADES E TRANSFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA

Angélica Soares
UFRJ

Reconhecendo haver sempre, em toda vivência essencialmente humana, algo que se vela no ato de desvelar-se, ao voltar-me para a compreensão da memória, definições e conceitos me pareceram insuficientes; daí ter optado por buscar diálogos possíveis com textos poéticos selecionados, que me permitissem introduzir a permanente tensão entre lembrar e esquecer, pensada aqui como um dos pilares de nosso dinamismo existencial.

Revisitando a poesia intimista de Cecília Meireles, pude constatar que nela a freqüência da memória é tal que chega a configurar-se como uma metamemória: a memória conduzindo a uma reflexão sobre a sua própria dinâmica. Assim, muitas vezes, ela faz-se objeto do poema e lança-se nos versos, deixando-nos vestígios de seu mostrar-se e retrair-se, promotores da historicidade humana, de tudo o que o ser humano é e faz, em sua temporalidade unitária, tridimensional, simultaneamente presente, passado e futuro (SOARES, 2004, p. 300-1). Esses indícios textuais cecilianos corresponderam, de imediato, a minha referida opção e, sendo assim, comecemos pelo poema "Canção", do livro *Retrato natural*:

Eras um rosto
na noite larga
de altas insônias
iluminada.

Serás um dia
vago retrato
de quem se diga:
"o antepassado".

Eras um poema
cujas palavras
cresciam dentre
mistérios e lágrimas.

Serás silêncio
tempo sem rastro,
de esquecimentos
atravessado.

Disso é que sofre
a amargurada
flor da memória
que ao vento fala.
(MEIRELES, 1958, p. 509)

Confrontam-se aí "um rosto" e "um poema", no dinamismo da passagem do tempo –ambos atravessados pelo esquecimento, que se antecipa, na antecipação do futuro: Serás um dia / vago retrato" e "Serás silêncio", respectivamente. Os versos guardam, nas indicações gramaticais, o sentido unitário, e não único, do tempo da memória: o passado ("eras") é trazido ao presente ("é", "sofre") e conduzido ao futuro ("serás"), lembrando-nos, na imagem de "o antepassado", a consciência da finitude desta vida, a mobilizar o nosso desejo de permanência, que se inscreve no ato de lembrar e fazer lembrar. É o que nos parece, também, estar no sentido melancólico do texto. A perda se ultrapassa quando deixa a sua amargura reconstruída poeticamente como faz Cecília Meireles, pois o "tempo sem rastro" é rastreado pelas marcas impressas no verso. São os paradoxos da memória, que se compreendem se atentarmos para o sentido da *pré-ocupação*, conforme pensado por Heidegger (1997, p. 407) e pelo qual o ser humano experimenta a temporalidade e assume-se como ser –no mundo– para a morte.

Não se trata, portanto, apenas de reconstruir-se o passado no presente da recordação, mas de reconhecer que a memória instala uma incessante tensão com o futuro. Esta nos aparece como uma das lições da reflexividade memorialística do poema e via de acesso a uma compreensão mais abrangente da relação entre tempo e memória.

A consciência dessa tensão com o futuro leva ainda Cecília Meireles a tensionar a tristeza recordada com o sentido da esperança, no poema intitulado "Explicação", de *Vaga música*:

A Alberto de Serpa
O pensamento é triste; o amor, insuficiente;
E eu quero sempre mais do que vem nos milagres.
Deixo que a terra me sustente:
Guardo o resto para mais tarde.

Deus não fala comigo – e eu sei que me conhece.
A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.
A estrela sobe, a estrela desce...
– espero a minha própria vinda.

(Navego pela memória
sem margens.

Alguém conta a minha história
e alguém mata os personagens.)
(MEIRELES, 1958, p. 242)

O passado não se limita a ser recordado ("A antigos ventos dei as lágrimas que tinha"); chega ao presente ("A estrela sobe, a estrela desce...") e se abre para o sentido da possibilidade ("Espero a minha própria vinda"), ampliando-se os horizontes vivenciais, uma vez que a memória desconhece margens. O navegar, enquanto metáfora do viver, ultrapassa uma noção limitada e lógico-seqüencial do tempo, organizada por conexões exclusivamente materiais (um dos modos de compreender as inclusões divinas, comuns ao universo ceciliano). Um modo de permanecer é ser lembrado após a morte.

Outro aspecto que, a partir de Cecília Meireles, me parece importante introduzir é a impossibilidade de se criarem fronteiras entre memória e imaginação. Cabe-nos reconhecer, conforme sintetizou Eduardo Portella, o caráter inventivo da memória: "C'est une invention d'ont la memoire nous fournit elle même la matière première." (PORTELLA, 2003, p. 3). Na última estrofe do poema intitulado "Memória", de *Vaga música*, a experiência de não se poder reduzir a memória a uma mera representação se explicita. Senão vejamos:

A José Osório
Minha família anda longe,
com trajos de circunstância:
uns converteram-se em flores,
outros em pedra, água, líquen;
alguns, de tanta distância,
nem têm vestígios que indiquem
uma certa orientação.

Minha família anda longe,
– na Terra, na Lua, em Marte –
uns dançando pelos ares,
outros perdidos no chão.

Tão longe, a minha família!
Tão dividida em pedaços!
Um pedaço em cada parte...
Pelas esquinas do tempo,
brincam meus irmãos antigos:
uns anjos, outros palhaços...

Seus vultos de labareda
rompem-se como retratos
feitos em papel de seda.
Vejo lábios, vejo braços,

– por um momento persigo-os;
de repente, os mais exatos
perdem sua exatidão.
Se falo, nada responde.
Depois, tudo vira vento,
e nem o meu pensamento
pode compreender por onde
passaram nem onde estão.

Minha família anda longe.
Mas eu sei reconhecê-la:
um cílio dentro do oceano,
um pulso sobre uma estrela,
uma ruga num caminho
caída como pulseira,
um joelho em cima da espuma,
um movimento sozinho
aparecido na poeira...
Mas tudo vai sem nenhuma
noção de destino humano,
de humana recordação.

Minha família anda hoje.
Reflete-se em minha vida,
mas não acontece nada:
por mais que eu esteja lembrada,
ela se faz de esquecida:
não há comunicação!
Uns são nuvem, outros, lesma...
Vejo as asas, sinto os passos
de meus anjos e palhaços,
numa ambígua trajetória
de que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
"É tudo imaginação!".

Mas sei que tudo é memória...

(MEIRELES, 1958, p. 201-2)

Na imaginação, incidem o alargamento do pensar, o risco da irrealidade, a previsão e até a vigília para a possibilidade de algo relacionado aos acontecimentos presentes e passados. Relaciona-se, assim, comumente à idéia do inexistente. Por outro lado, é a capacidade para criar algo que, ganhando forma, se torna possível, pois há uma força prospectiva na imaginação, pela qual temos acesso a uma presentificação do ausente, a partir do percebido. Perceber e imaginar são atos simultâneos e se impregnam mutuamente embora, comumente, tentemos diferençá-los. O que Cecília Meireles parece nos dizer é tudo isso e não só. É que na ação de lembrar contamos com a imaginação, pois que os fatos não se revivem, reconstroem-se, recriam-se nos descontínuos e lacunares movimentos temporais da rememoração (BACHELARD, 1988, *passim*.). Ao declarar Fernando Pessoa (heterônimo Álvaro de Campos), em sua agudeza poética: "A mágoa revisitada. Lisboa de outrora de hoje!" (CAMPOS, 1969, p. 246) ele nos traz a referência do mesmo no outro, do passado no presente, da emergência do ontem no hoje, da recriação do que foi, no que é; e já *a pré-visão* do vir-a-ser: "E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!" (CAMPOS, 1969, p. 246).

Poderíamos resumir essa estrutura simultânea do tempo na memória, pela referência ao presentificado, ao presentificante e ao presentificável –simultaneidade alicerçada no desvelamento velado do "Abismo" e do "Silêncio" pessoanos, a revelarem a finitude na expectativa da infinitude.

No poema de Cecília Meireles, o presente gramatical permite dramatizar a insuficiência dos vestígios de uma família já convertida em "pedra", "água", "líquen": sinais mobilizadores da memória, cujos traços esmaecem. A recriação poética dos "pedaços" divididos amplia a atuação da imaginação nas "imagens-lembranças" (BERGSON, 1996, p. 57-70), que ultrapassam a "humana recordação". Daí, ser possível espacializar o tempo: "Um pedaço em cada parte... / Pelas esquinas do tempo," tornando mais concretos (no sentido de *cum crescere*, de crescer com) os "vultos da labareda" a clarearem a mobilidade do tempo e detalhes da não exatidão, nos fragmentos longínquos. A lembrança aliada ao pensamento como exercício mental é insuficiente para o advento da memória, conforme já buscara Bergson comprovar em *Matéria e memória*. A memória mobiliza a afetividade, o inconsciente, o involuntário, e o metafórico reconhecimento da "ambígua trajetória" da existência humana, na qual lembrar e esquecer são faces da mesma moeda. E, sendo assim, imaginação e memória são indelimitáveis, por se manifestarem interpenetradas, ao promoverem a recordação e, concomitantemente, o esquecimento, sem o qual não se expressam as imagens-lembranças. Nos vestígios da "família" ceciliana, por mais que o recordador a lembre, "ela se faz de esquecida".

Marly de Oliveira associa, no poema XIV, de *A vida natural*, essa participação do esquecimento na constituição da memória a uma reflexão sobre

o ato de criação poética e seu poder de ampliação da realidade, que leva às últimas conseqüências a ocorrência da imaginação nos fatos recordados.

Quando flores e nuvens,
mosaicos de silêncio repentino,
frescos vales e montes,
onde a erva cresce e o gado se apascenta,
e o rio sua prata

Oferece gentil, à móvel brisa
de sede sossegada,
quando tudo o que tenho for lembrança,
que será do que vejo,
se a mais fiel memória transfigura

o que lembra? No entanto,
o mesmo milho crescerá no campo,
repetindo o ritual
de há milênios; as mesmas-outras águas
espalharão no dorso

de vidro movediço os mesmo ramos.
Estas serão as árvores,
as verdadeiras, íntegras, antigas
que só com o pensamento
eu não alcançarei em plenitude

de silêncio e de vida.
Pois uma coisa é ter, outra, lembrar.
Uma coisa é viver,
viver em bruto, o sol dando na pele,
o vento levantando

cortinas de esperança e esquecimento;
outra coisa é criar.
Criar quase prescinde do que existe.
o que existe é somente
um rascunho ou um ponto de partida.

Enquanto posso, vivo
a fértil realidade destes longes.
Laboriosa construo
com este mel, para os futuros sonhos,
aprazível morada.

(OLIVEIRA, 1989, p. 146-7)

O sujeito inserido na paisagem geográfica presente, antecipa-lhe a futura lembrança, interrogando-se, a partir do agora (que será passado), o que permanecerá do que se tem. Insere-se, portanto, assim, também, na paisagem existencial, na temporalidade das vivências humanas tridimensionais e, reconhecendo-se poeta, encaminha, nos versos, sua criação para o próprio ato de criar (inclusivo do sonho) para o vigor ilimitado da memória e para a força da linguagem recriadora do acontecer, isto é, do acontecido acontecendo e transformando-se em futura "aprazível morada", no universo laborioso e construtivo do desejo do criador.

Os versos oliveirianos trazem-nos, claramente, a consciência poética da impossibilidade de recuperar-se, com precisão factual, o passado exatamente como foi vivenciado ("Pois uma coisa é ter, outra lembrar."). O memorialismo literário, por ceder, enquanto construção estética, deliberadamente, aos apelos da imaginação em níveis não delimitáveis e à atuação do imaginário, sempre sinuosa e inclausurável, "transfigura", mais que a "fiel memória", o que se lembra, alargando o âmbito de significação do próprio recordador, que se deixa conduzir pela "fértil realidade destes longes" –imagem que pontua o sentido de fertilidade da memória, a produzir a aproximação das distâncias entre as três dimensões do tempo.

Desse modo, se vê possibilitada a reconstrução de um passado enquanto realidade acontecida, mesmo que seja fictícia e enquanto realidade ficcional, mesmo que acontecida. Isto porque a percepção está sempre mediada pela imaginação; daí o mesmo fato, compartilhado por várias pessoas, possuir várias versões. Como nos parece querer comunicar Marly de Oliveira, pelo sentido fecundo da memória, conforma-se uma verdade que vai além do vivido e do fictício; o que nos reconduz ao sentido de *alétheia*: palavra grega composta a partir de *léthe*, que diz "esquecimento", com o prefixo indicador de privação e que, nos primórdios do pensamento ocidental permitia aproximar memória (enquanto *des-esquecimento*) de verdade, designada por *alétheia* (CASTRO, 1997, p. 159-160). A indissociabilidade entre *Mnemosyne* e *Léthe* (GRIMAL, s. d., p. 274-275), constitutiva do dinamismo mítico, que permanece alicerçando as nossas humanas vivências (LEÃO, 1997, p. 193-197) nos destina, historicamente, a reconstituições de mundo que não prescindem da falta, num resgate do longínquo.

O exercício metamemorialístico nos aponta, nas quinta e sexta estrofes do poema, explicitamente, essa inclusão do "esquecimento" constitutivo da memória. Só o esquecido é lembrado. No ato da recordação, reconstrói-se o passado e a sua perda: edificação motivada pelo sentido antecipador do futuro, inscrito no verso pela imagem da "esperança". E porque necessitamos "esquecer para lembrar", conforme sintetizou Drummond, no título de "Boitempo III", deslocamo-nos na eterna relação de presença e ausência, de emergência e fuga do sucedido. No dizer de Marly de Oliveira:

> Ter –como se esperasse, eu louvo no hoje
> A permanência do ontem que me foge.
>
> (OLIVEIRA, 1989, p. 174)

Retornando ao poema XIV, quero acrescentar ainda que, nas mesmas – "outras águas" mergulha, sempre, pela memória, um mesmo – outro sujeito que, ao refazer o que permanece do ontem fugidio, se refaz, laboriosamente, reconstituindo-se e preparando-se para o amanhã.

A literatura memorialística (e, por isso, inventiva) leva-nos a concluir, pelas mãos de Proust que, ao redescobrir-se o tempo, o que temos não é a representação literária do tempo vivido, mas o revelar (enquanto velar-se no desvelado) da essência temporal da realidade, que irrompe das ruínas, no impalpável do presente e no mais além do futuro, que a literatura garante em seus deslimites:

> Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, –o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício da recordação.
>
> (PROUST, 1983, p. 47)

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar: Boitempo III*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo, Ática, 1988.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

CAMPOS, Álvaro de. *Poesias*. Lisboa, Ática, 1969.

CASTRO, Antonio Jardim de. *Música, vigência do pensamento poético*. Tese de doutorado, Faculdade de Letras, UFRJ, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 13 ed. São Paulo, Ática, 2004.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille – 3. ed. – Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. João Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A hermenêutica do mito. In: *Aprendendo a pensar*. Petrópolis, Vozes, 1977. p. 193 – 208.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1958.

OLIVEIRA, Marly. *Obra poética reunida*. São Paulo, Massao Ohno Ed., 1989.

PORTELLA, Eduardo. *Paradoxes de la mémoire*. Paris, Diogène, *201*: 3-4, 2003.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. 8. ed. Porto Alegre, Globo, 1983.

SOARES, Angélica. O apelo poético – memorialístico do ilimitado em *Mulher no Palco*, de Lya Luft. In: CASTRO, Manuel Antônio de; org. *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 298 – 310.

A EMERXENCIA DA PROSA GALEGA NO SÉCULO XIX

Carme Fernández Pérez-Sanjulián
Universidade da Coruña

Resumo: De verificarmos o estado da cuestión á hora de avaliar os traballos sobre a prosa galega do século XIX, tórnase evidente até que punto os xéneros prosísticos teñen concitado unha menor atención por parte da crítica e, xa que logo, ocupan un lugar secundario dentro do noso sistema literario. Este traballo pretende, en primeiro termo, realizar unha achega que contribúa á necesaria ampliación e revisión dos estudos sobre a produción prosística decimonónica. Ao mesmo tempo, intenta respostar á necesidade de incorporar os estudos dos xéneros á análise da literatura galega, unha liña de investigación metodolóxica que coidamos necesaria para completar os tradicionais estudos historiográficos que centralizaron a abordaxe do noso espazo literario.

Palabras clave: Literatura galega, narrativa, hibridez discursiva, didactismo, identidade.

1. Introdución

A idea inicial desta comunicación naceu da constatación dunha necesidade, a de ampliar e revisar os estudos sobre a prosa do século XIX, pois, de verificarmos o estado da cuestión á hora de avaliar a produción decimonónica, faise evidente até que punto os xéneros prosísticos teñen concitado unha menor atención por parte da crítica galega e, xa que logo, ocupan un lugar secundario dentro do noso sistema literario.

Ao mesmo tempo, este traballo pretende respostar á necesidade de incorporar estudos xenéricos á análise da literatura galega, unha liña de investigación metodolóxica que coidamos necesaria para completar os tradicionais estudos historiográficos, máis descritivos que interpretativos, que se fixeron no noso espazo literario[1]; un carácter predominantemente descritivo xustificado polas circunstancias da nosa literatura e a nosa crítica e que revelan a febleza do campo literario galego, aínda en construción. Na nosa opinión, da consolidación dos estudos críticos (e da ampliación do seu repertorio) depende, tamén, a ampliación e cohesión do campo literario. Neste sentido, coidamos que este pequeno traballo (e outros que deben seguilo) ha contribuír a ampliar as anális-

1. A pesar das insuficiencias que podemos detectar nos primeiros exemplos de historias literarias (Carré, Saralegui, Couceiro Freijomil etc.) haberá que resaltar que "a pesar de haber sido concebidos sobre esquemas hoy insuficientes, aquellas han tenido el mérito de fundar una tradición literaria, de haber establecido un corpus básico de autores y obras, de haber dado un cierto orden en una materia dispersa" (González-Stephan 2002: 224).

es sobre os procesos de elaboración e consolidación do cánone e, tamén, axudará á súa fixación.

O noso interese polos estudos xenéricos vén motivado, fundamentalmente, por razóns de base epistemolóxica. Así, asumindo unha concepción pragmática da literatura en que esta é entendida como sistema cultural e como práctica comunicativa, partimos de que, ao longo da historia, a literatura xerou diversos tipos de discursos, os xéneros, que foron os que, dalgún modo, regularon os procesos de produción e recepción dos textos cualificados como literarios[2]. Resulta evidente que a concepción de xénero que aquí subxace non é a que tradicionalmente foi transmitida pola preceptiva clásica (máis ou menos un conxunto de normas que ademais de serviren para clasificar e ordenar as obras, posuía tamén un caracter prescritivo) senón que, na nosa definición, tal como foi exposto xa no seu día polos formalistas (principalmente Todorov), os xéneros non posúen un carácter normativo senón, apenas, descritivo.

Neste sentido, foron as correntes da Teoría Literaria máis achegadas ao noso tempo as que adoptaron unha perspectiva pragmática na análise do fenómeno xenérico e abriron novas vías para a valoración da historicidade e do dinamismo dos xéneros, moito máis complexos do que os formalistas pretendían.

É xustamente nesa liña onde hai que situar a Alastair Fowler cando sinala a necesidade de superar a tensión existente entre o carácter mutábel dos xéneros e a necesidade de proporcionar unha definición que sexa válida para os diferentes períodos históricos ou que, cando menos, permita dar conta de textos ou manifestacións xenéricas que coexisten nunha determinada época (Fowler 1982: 45-48).

Esa tensión resulta especialmente visíbel nos contextos emerxentes e, no noso caso, propón cuestións de extrema importancia no ámbito teórico.

Situados na súa dimensión comunicacional, os xéneros proxéctanse cara a todos os integrantes do proceso comunicativo: o autor, os lectores, os intermediarios e os axentes de transformación (críticos, editores, antólogos, traductores etc) e conectan a literatura co contexto cultural (sistemas ideolóxicos, concepcións estéticas, outras prácticas comunicativas institucionalizadas etc.) en que se desenvolve[3].

Deste xeito, o xénero literario revélase como un concepto fundamental na investigación contemporánea sobre os procesos de produción e recepción das

2. A pesar de que a teoría dos xéneros está presente ao longo de toda a teorización literaria (desde Platón a Aristóteles até o Romantismo), é verdade que, na esteira de Croce, para quen o xénero "permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problematização do juizo estético" (Aguiar e Silva 1982: 361), os estudos de xénero entran en crise, acompañados do descrédito a que os submete a crítica formalista de raíces idealistas. Porén, quer o formalismo ruso, quer a hermenéutica ou a semiótica relanzaron desde as súas respectivas orientacións teóricas os estudos xenéricos.

3. Hans Robert Jauss destaca o papel do xénero nos procesos de recepción e sinala que a relación que une

obras literarias, e tamén na renovación da historia literaria porque os xéneros son, segundo Bajtín, portadores das tendencias máis estábeis e seculares do desenvolvemento literario (Bajtín 1982: 291).

Doutra banda, os xéneros representan o elo entre o literario e o extraliterario e reflexan o dinamismo do sistema literario, posto que a escrita se configura como unha rede de tradicións textuais que teñen unha manifestación histórica mais que actúan simultaneamente no interior do sistema literario (Fernández Prieto 1998: 18-19). Os xéneros non son, pois, modelos estáticos senón tipos de discurso que, na súa transtextualidade e na súa retórica discursiva, funcionan en estreita interrelación co sistema cultural e os códigos ideolóxicos do momento.

2. Sobre a necesidade dunha revisión global da prosa galega do século XIX

Tendo en conta todo o anteriormente exposto, coidamos que resulta imprescindíbel iniciar unha revisión dos xéneros prosísticos cultivados do século XIX na Galiza pois a súa análise, a partir dunha focaxe máis ampla e diversa das até agora existentes, contribuirá, sen dúbida, a deitar máis luz a respecto da nosa historia literaria.

Este estudo de conxunto dos xéneros prosísticos decimonónicos na Galiza tería que desenvolver varias liñas pendentes. En primeiro lugar, compriría establecer unha caracterización xeral da prosa do Rexurdimento. Para isto, habería que ter en conta varios aspectos:

Os problemas de adscrición xenérica dalgúns textos e a súa problemática definición (cuestión, esta, especialmente visíbel na primeira etapa da nosa literatura contemporánea, mais non só: pensemos nun texto posterior como é *O Catecismo do Labrego*).

Os condicionantes ligados á función utilitaria destes textos en moitos momentos (aspecto este intimamente ligado co anterior).

A problemática ligada á paulatina conquista do monolingüismo creativo.

Os problemas ligados á circulación dos bens culturais, nomeadamente as cuestións ligadas ao contexto da produción (co seu carácter periférico e marxinalizado), de transmisión (coa inexistencia de medios de comunicación de masas) e de recepción (coa eiva de carecer dunha tradición en que se apoiar).

---

cada texto concreto á serie xenérica hai que entendela como un proceso de creación e de modificación continua do horizonte de espera (Jauss 1970: 43). Como sinala Aguiar e Silva "na perspectiva da estética da recepção, o género literário constitui un factor relevante da problemática da comunicação literária considerada sob o ponto de vista do leitor-receptor, pois este encontra no género un conjunto de normas e de convenções [...] que contribui para configurar o seu "horizonte de expectativas" e que o orienta na leitura e na compreensão do texto, desde as estruturas retórico-estilísticas às estruturas semânticas e aos componentes pragmáticos" (Aguiar e Silva 1982: 376).

Quer na transmisión, quer na recepción, haberá que considerar a febleza do mercado (tiraxes, bibliotecas, editoriais, colecciónes etc.) que é necesario para a circulación de bens culturais.

A análise de todos estes aspectos permitiríanos afrontar unha tarefa, na nosa opinión imprescindíbel, e que está pendente a día de hoxe na nosa historia literaria: a necesaria elaboración dunha proposta de periodización para a produción prosística decimonónica.

Isto lévanos de novo a algunhas das cuestións expostas na introdución, pois esta periodización terá que ir intimamente ligada á determinación, clasificación e posterior análise dos xéneros narrativos cultivados durante ese período. En concreto, segundo a nosa clasificación, a prosa decimonónica galega pode ser agrupada arredor dos seguintes xéneros:

Os paratextos[4].

Os textos xornalísticos.

Os textos híbridos.

O relato breve.

A novela.

Por fin, o último, e fundamental, apartado deste estudo global da prosa decimonónica galega deberá centrarse na análise das principais liñas temáticas que a orientan[5], así como na súa diferente aparición –ou non frecuencia da mesma– segundo os xéneros.

Pois ben, a partir desta reflexión sobre a necesidade dunha revisión global da prosa galega do século XIX, ímonos centrar fundamentalmente na análise dos primeiros textos prosísticos que aparecen no século XIX, un grupo de textos que nos parece que poden ilustrar perfectamente algúns dos aspectos e problemas xa sinalados, nomeadamente a pertinencia da focaxe xenérica á hora de estudar o período que nos ocupa e, tamén, a problemática adscrición xenérica dalgúns deles.

3. Os primeiros textos prosísticos contemporáneos: entre a ficción e o didactismo.

As primeiras mostras narrativas son aquelas producidas entre os anos 1808-1840 que o profesor Ricardo Carvalho Calero recolleu baixo o rótulo de

4. Seguindo a Genette (1981), incluímos baixo esta denominación aqueles elementos, tradicionalmente considerados como secundarios a respecto do discurso principal, como prólogos, epílogos, notas editoriais, dedicatorias, títulos etc, que, segundo Goretti Sanmartín, "son lugares privilexiados para procurarmos unha interpretación da realidade que teña en conta un contorno das obras moito máis amplo do que o texto considerado principal" (Sanmartín Rei 2002: 226).

5. Ao noso xuízo tres son os grandes temas ao redor dos que se organizan estes textos: o tema folclórico-popular, o tema patriótico-reivindicativo (dentro do que, a modo de subtema, cómpre incluír o tema histórico) e o tema sentimental.

prosa patriótica e política ou, tamén, de literatura utilitaria ou de circunstancias (Carballo 1975). Son estes textos as primeiras manifestacións que poden ser cualificadas como literarias, aínda que esta valoración non sexa unánime entre a crítica. Fronte á consideración tradicional na nosa historiografía que arrinca de Carvalho, outros autores e autoras sosteñen que diante destes textos non se pode falar propiamente de manifestacións literarias.

Carvalho Calero, no seu día, ao falar dos primeiros textos de carácter patriótico, cualificounos como *literatura tendenciosa* e afirmou que, se ben nela non abundaban os valores estéticos (Carballo 1975: 13), si resultaba interesante pola súa capacidade para reflectir as condicións históricas ou sociais do tempo (Carballo 1975: 31). Unha consideración en parte semellante lle mereceron os textos que incluiu baixo a epígrafe de escritos satíricos de carácter popular, na súa opinión interesantes do punto de vista ideolóxico ou polo seu valor para o estudo do idioma ou da literatura popular (Carballo 1975: 60). Porén, malia a insistencia no valor esencialmente documental, didáctico ou utilitario destes textos, o insigne profesor incluíunos no repertorio da nosa historia literaria e así, baixo a epígrafe de prosa patriótica e/ou política e/ou de circunstancias, os manuais posteriores recolléronos como textos que, se ben cun escaso valor, posuían unha clara intencionalidade literaria.

Fronte a isto, nos últimos tempos, unha parte da crítica galega sostén que estas primeiras producións prosísticas non poden ser consideradas propiamente como manifestacións literarias por mor do seu carácter "excesivamente utilitario".

Anxo Tarrío di que apenas hai nada na primeira metade do XIX que pague a pena citar do punto de vista da literatura culta (Tarrío 1994: 97). Nesta mesma liña teriamos que situar a Modesto Hermida, que non inclúe ningún destes textos no seu estudo sobre a prosa do XIX ao considerar que neles non hai indicios de xénero narrativo (Hermida 2000: 417), e tamén a Xosé Mª Dobarro quen afirma que a etapa 1808-1833 é unha continuación dos séculos anteriores en que a presenza de textos en galego non nos pode levar a afirmar que Galiza conte cunha literatura de seu (Dobarro, 2000: 106). Dolores Vilavedra, ao se referir á produción da primeira etapa do Rexurdimento (1808-1863), di que os textos desta época se caracterizan pola súa evidente finalidade pragmática. Isto lévaa a falar de textos paraliterarios, cualificativo que se refire ao feito de se produciren sen conciencia nin pretensión de integración nun sistema literario (Vilavedra 1999: 95). Tamén Carme Ríos Panisse considera que estes non posúen intención literaria ou estética senón puramente propagandística e que, polo tanto, non se pode falar en rigor de literatura senón unicamente de textos con valor documental (Ríos Panisse 2001: 112-113).

Na nosa opinión, á hora de avaliar estes textos cómpre non esquecer que estamos ante unha literatura que nace, case, da nada, tras o silencio dos Séculos Escuros; unha literatura que xorde moi condicionada pola súa función utilitaria (tanto a poesía como a prosa), nun formato, tamén, condicionado polas súas

canles de difusión (xornais, folletos, follas soltas..., non hai libros), nun sistema literario aínda sen configurar (sen empresas editoriais, teatros...), mesmo, sen consciencia de ser un sistema autónomo (e sen vontade definida de creación).

Tendo, pois, moi presente esta apreciación sociocontextual, interésanos reflexionar sobre os trazos definidores dos primeiros textos en prosa da nosa literatura contemporánea. Centraremos a nosa atención, fundamentalmente, en textos como as "Proezas de Galicia" (1810) ou, sobre todo, naqueloutro conxunto compacto de textos publicados entre 1813 ("Conversa no adro") e 1841 ("Os dereitos de estola"), mais con maior presenza nos períodos de goberno liberal (1820-1823 e despois de 1833), que, baixo variados títulos (conversa / diálogo / parola / tertulia...) posúe unhas características ben definidas.

Imos, pois, lembrar brevemente as características fundamentais destes textos:

1. Presentan forma dialóxica[6].

2. Son de carácter ideolóxico-didáctico: son textos de intervención, concibidos para explicaren ideas, transmitiren opinións, expresaren críticas... e que, nun contexto de cambio como o da altura, foron elaborados e difundidos para formar o público lector ou ouvinte (hai que ter en conta que, moi probabelmente, serían lidos en alta voz).

3. Reflexan unha progresiva conciencia do seu valor e función literaria: Nos propios textos podemos achar referencias que nos permiten observar esta paulatina afirmación dos valores literarios dos textos. A modo de exemplo podemos citar:

- A progresiva caracterización das personaxes (por exemplo, na "Tertulia de Picaños" e na "Tertulia da Alameda"). Asistimos á repetición de personaxes, referencias entre eles ou entre as opinións expresadas anteriormente (procura dunha relativa continuidade narrativa, un certo carácter serial...). Vemos, tamén, como se debuxan os diferentes tipos a través do uso de diferentes perfís lingüísticos (por exemplo no "Primeiro Diálogo na Alameda" de 1836 aparecen Farruco ou Cristobo –que falan só galego– fronte a Bartolo ou Freitoso que aparecen caracterizados polo uso do castelán ou do castrapo).

- A conciencia por parte do autor (ou autores) de estar a construír un *continuum* textual de teor literario. Isto pódese observar a través dos interesantes xogos intertextuais que se producen entre algúns dos textos; por exemplo, no "Segundo Diálogo na Alameda" de 1836, o cura que foi receptor inmanente (pois leu o texto do primeiro diálogo), aparece agora convertido en personaxe que fala cos "famosos"[7] (o que, por outra parte, nos permite observar de novo o carácter serial).

6. Cómpre lembrar que neste mesmo período aparecen publicados outros textos non dialogados, por exemplo a "Carta recomendada" (1812) que se corresponden co mesmo fin didáctico-doutrinario e presentan as mesmas características estilístico-discursivas, canto á ambigüidade xenérica.

7. As personaxes sábense coñecidas e, así, un deles, Freitoso, afirma: "Pra eso ya andamos en letras de molde por la Vila, como si fuéramos alguén" (García Negro / Gómez Sánchez 1996: 76). Este frag-

• As indicacións de acción e movemento escénico (para alén da propia presenza do diálogo) que se atopan nos textos. Estes elementos permítennos falar do carácter parateatral desta produción, directamente vinculada co entremés e co teatro popular que, seguindo a hipótese de Laura Tato, supomos existente na época (Tato 1999: 16).

Todo o que até aquí se expuxo lévanos a ter que reflexionar sobre a problemática caracterización xenérica destes textos. É este un problema, na nosa opinión, moi interesante dado o carácter heteroxéneo dos elementos que conteñen e que evidencian a permeabilidade destes "diálogos" e o seu entrecruzamento coa narrativa e o teatro, mais tamén coa prosa doutrinal e o xornalismo... Son, por tanto, textos definidos, sobre todo, polo seu propio carácter de *textos compósitos*; un tipo de textos que xustamente se move no espazo de sombra das marxes das convencións xenéricas mais que se pode inserir no ámbito dos *xéneros didáctico-ensaísticos*.

É esta unha categoría de difícil delimitación que os modernos tratadistas[8] utilizan a modo de etiqueta globalizadora para poderen recoller a variedade de tipoloxías textuais, con diferenzas substanciais, tanto formais como ideolóxicas, que tradicionalmente ficaron fóra do ámbito das Poéticas, por trataren materia doutrinal e non ficcional e que tiveron singular protagonismo e relevancia ao longo so século XVIII e nos inicios do XIX. Así, segundo A. García Berrio e J. Huerta Calvo, dentro deste cuarto grupo (que se engade á tradicional clasificación ternaria dos xéneros: eles falan de xéneros poético-líricos, xéneros épico-narrativos e xéneros teatrais) inclúese un grupo heteróclito de subxéneros, organizados a partir de tres categorías de acordo coa súa determinación formal-expresiva; fálase, así, de xéneros de *expresión dramática* (como o diálogo), de *expresión obxectiva* (como o ensaio, o artigo, o tratado, o discurso, o sermón... mais tamén a historia, a biografía, o libro de viaxes) e de *expresión subxectiva* (como a autobiografía, o diario ou as memorias) (García Berrio / Huerta Calvo 1995: 219-220).

Na nosa opinión, abonda con reflexionar a partir desta tipoloxía funcional para ter que reconsiderar e, xa que logo, establecer definitivamente o carácter claramente literario deste tipo de textos.

Para alén disto, esta adscrición xenérica liga a estes textos de novo coa súa orixe e volve pór de manifesto a íntima relación dos xéneros e o contexto literario en que se desenvolven. Xa unha parte da nosa crítica subliñou no seu momento que os primeiros textos en prosa representaban a continuación do discurso ideolóxico dos Ilustrados, afirmación certa, pois nestes textos está presente o poderoso espírito crítico e a vontade didáctica e polémica en que se formaron os seus autores e que, de modo evidente, condicionan aínda o universo

mento é un bo exemplo de utilización dunha estratexia arquetípica dirixida a crear a conciencia dun vínculo entre texto e lectores (esa Vila determinada, é un espazo común que funciona desde o interior da ficción até o exterior dos receptores) na liña da formación dunha "comunidade imaxinada" (Anderson 1993: 23-25).

8. Véxase, por exemplo, García Berrio/Huerta Calvo 1995: 218-230.

cultural que caracteriza os inicios do século XIX. Con todo, esta estreita ligazón coa literatura do século XVIII non só se torna evidente no contido, senón, tamén, na forma e na estrutura discursiva, herdeira directa dos discursos doutrinais tan característicos do século XVIII.

Por último, cómpre non esquecer unha reflexión que recolle algunhas das ideas que se foron apuntando ao longo desta comunicación e que ten a ver co peso dos discursos didáctico-formativos nos contextos de literaturas emerxentes e a súa íntima relación cos problemas de hibridismo xenérico que subliñamos nos textos da nosa literatura que utilizamos como exemplo.

Podemos observar que este é un fenómeno que se produce igualmente noutros contextos semellantes[9]. Un exemplo paradigmático da relación entre discursos fundacionais, neste caso nos novos sistemas nacionais e literarios que se estaban a configurar na Iberoméricа decimonónica, e as dificultades clasificación xenérica témolo no *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1845); neste caso a hibridez xenérica é un elemento caracterizador pois este libro pode lerse en parte como ficción, en parte biografía, historia, ensaio ou, mesmo, panfleto político[10]. Mais poderiamos pensar noutros exemplos, desde unha obra como *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, mestura de reportaxe xornalística e a ficción, até *Nambuangongo* (1998) do angolano João Bernardo Miranda, que devala entre a ficción e documento histórico, pasando por obras galegas como *A gaita gallega* de Xoán Manuel Pintos ou as *Cousas* de Castelao.

Cal é a xustificación última desta relación entre procesos de constitución de sistemas literarios e hibridismos xenérico?

Na nosa opinión, a resposta talvez estea no grande peso que os discursos didáctico-formativos teñen nestes discursos literarios fundacionais, o que obriga á procura e/ou adaptación dos moldes xenéricos coñecidos .

Outra posíbel resposta pode estar na percepción, por parte das élites creadoras destes países, da necesidade de elaboración duns novos referentes identitarios, algo que traía aparellado a revisión dos modelos estéticos e, xa que logo, literarios que sustentaban os vellos referentes.

---

9. Na nosa opinión, os procesos de constitución de nacións emerxentes, coas conseguintes autonomizacións dos discursos ideolóxicos que lles son inherentes, son substancialmente semellantes en canto proceso, por máis que as situacións particulares logo estabelezan as individualizacións e caracterizacións correspondentes. Esta é unha cuestión central, pois, como xa expuxemos noutro lugar (Fernández Pérez-Sanjulián 2003: 51-53), coidamos, que é a causa última que nos permite achar unha explicación para a enorme serie de coincidencias que atopamos entre os procesos de construción nacional que se teñen desenvolvido durante o século XIX en América, nos últimos anos do XIX e no principio do XX en Europa ou, moito máis recentemente, a partir dos procesos de descolonización, en África ou noutros puntos do planeta, sendo este un fenómeno que, en certos contextos, podemos estudar hoxe nun estadio de pleno desenvolvemento.

10. En relación con isto, resulta moi ilustrativa a reflexión que propón Diana Sorensen sobre a correlación entre as estratexias textuais e as claves de lectura que elas activan nesta obra (Sorensen 1998: 61-71).

En calquera caso asistimos á creación duns novos discursos, novos desde o punto de vista do contido (porque nos están a presentar unha nova visión da sociedade ou serven para exteriorizar que esta existe) e novos do punto de vista formal e discursivo, porque necesitan expresar esas novas visión da realidade a través de diferentes combinacións de estilos e discursos, inéditas até aquel momento con ese sentido.

4. Final

Pensemos de novo nos nosos primeiros textos en prosa. Estes textos son dunha novidade radical pois proxectan a forma diversa de ver a sociedade (a súa propia sociedade) que teñen as persoas que os compoñen. E estes autores interpelan directamente aos seus lectores/ouvintes dunha maneira que é nova, mais que, sen dúbida, foi eficaz visto o suceso e a continuidade dos textos deste tipo.

Podemos falar de textos cun carácter incipientemente identitario: estas conversas / parolas / tertulias / diálogos... permiten, por primeira vez, que un grupo social (aínda de contornos indefinidos mais que, polo que se aprecia nos propios textos, se percibe a si mesmo con características comúns), se autorrecoñeza na representación literaria, onde aparece presentado sen ridiculización ou burlas.

Para expresaren isto, os autores reutilizan certos moldes xenéricos coñecidos (o diálogo de tradición clásica, o discurso, o artigo xornalístico...) e renóvano; mellor dito, reconvérteno nun novo tipo de discurso, neste caso, tamén didáctico-doutrinario, mais de valor totalmente novidoso.

Estas mesmas características (dificultosa adscrición xenérica, enorme suceso editorial, valor didáctico e pragmático, discurso ideolóxico identitario, función de intervención...), ímolas atopar nunha obra posterior *O Catecismo do Labrego* de Valentín Lamas Carvajal, unha obra que, entre outras causas pola súa propia orixinalidade, mereceu escasa atención na nosa historiografía e que segue á espera dunha necesaria reavaliación crítica.

Mais esta xa é outra historia...

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1982): *Teoria da Literatura,* Coimbra, Almedina.

ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo,* México, Fondo de Cultura Económico.

BAJTÍN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal,* México, Siglo XXI.

CARBALLO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, Vigo, Galaxia.

DOBARRO, Xosé Mª (2000): "O nacemento dunha literatura", en Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura: Os Séculos Escuros. O século XIX*. Vol. XXXI, A Coruña, Hércules, pp. 88-109.

FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme (2003): *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*, A Nosa Terra, Vigo.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998): *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.

FOWLER, Alastair (1982): *Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes,* Oxford, Clarendon Press.

GARCÍA BERRIO, Antonio / HUERTA CALVO, Javier (1995). *Los géneros literarios: sistema e historia,* Madrid, Cátedra.

GARCÍA NEGRO, Mª Pilar (1996). "A emerxencia da literatura galega na primeira metade do século XIX", en VV.AA.: *Historia da literatura galega*, Vigo, AS-PG/A Nosa Terra, pp. 257-288.

GARCÍA NEGRO, Mª Pilar / GÓMEZ SÁNCHEZ, Anxo (eds.) (1996): *A literatura galega do pre-renacemento (1808-1863),* Vigo, AS-PG /A Nosa Terra.

GENETTE, Gérard (1981): *Palimpsestes,* Paris, Seuil.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2002): *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX,* Madrid, Vervuet /Iberoamericana.

JAUSS, Hans Robert (1986): "Littérature médievale et théorie des genres", en VV. AA.: *Théorie des genres*, París, Seuil, pp. 37-76.

HERMIDA, Modesto (2000). "A prosa narrativa no tempo do Rexurdimento", en Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura: Os Séculos Escuros. O século XIX*. Vol. XXXI, A Coruña, Hércules, pp. 410-463.

RÍOS PANISSE, Mª Carme (2000): "Os inicios do Rexurdimento (1840-1868)", en Tarrío, A. (coord.): *Galicia. Literatura: Os Séculos Escuros. O século XIX*. Vol. XXXI, A Coruña, Hércules, pp. 148-257.

SANMARTIN REI, Goretti (2002): *Lendo nas marxes. Lingua e compromiso nos paratextos (1863-1936),* A Coruña, Espiral Maior.

SORENSEN, Diana (1998): *El Facundo y la construcción de la cultura argentina,* Rosario, Beatriz Viterbo editora.

TARRÍO, Anxo (1994): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais.

TATO, Laura (1999): *Historia do teatro galego,* Vigo, A Nosa Terra.

VILAVEDRA, Dolores (1999): *Historia da literatura galega,* Vigo, Galaxia.

A *BIBLIOGRAFÍA QUEIROCIANA* DE GUERRA DA CAL COMO CAMPO DE LUITAS NO PROCESSO DE CANONICIDADE DE EÇA DE QUEIRÓS

Joel R. Gômez
Grupo de Investigaçom Galabra-USC

Resumo: A *Bibliografía Queirociana* de Ernesto Guerra da Cal constituiu-se num repositório central para o estudo de Eça de Queirós. Especialistas de diferentes campos salientárom as suas valiosas informaçons, e o ser um guia certo e exaustivo. No entanto, também serviu como campo de luitas, que repercutiu decisivamente no processo de canonicidade de Eça de Queirós e, conseqüência disso, na ediçom crítica da sua produçom, actualmente em andamento, além de contribuir para consolidar um novo discurso do produtor de *A Relíquia*, pola sua capacidade de legitimaçom.

Palavras chave: Eça de Queirós. Guerra da Cal. Canonicidade. Campo literário.

1. Um projecto de décadas de trabalho recebido como excepcional.

A *Bibliografía Queirociana* (BQ) de Ernesto Guerra da Cal (1975[1]-1984) tem-se consolidado nas três últimas décadas como instrumento de pesquisa central para o estudo de Eça de Queirós. A sua publicaçom em seis tomos pola Universidade de Coimbra foi o resultado de mais de trinta anos de trabalho[2]. Desde o primeiro volume, numerosos especialistas de diferentes campos frisárom este repositório por oferecer informaçons muito valiosas e seguras para conhecer a génese e a fortuna da produçom queirosiana, e por incluir muitos mais dados e perspectivas do que era regra em compilaçons desse teor.

1. Os primeiros exemplares saírom da gráfica nesse ano, mas só se distribuírom em 1976, por diferentes problemas. Esta questom, e outras focadas no presente artigo, estám esclarecidas com maior pormenor num estudo anterior (Gômez, 2002).

2. Do projecto fala em carta que endereça para Eduardo Blanco Amor datada aos 15 de Dezembro de 1949: nela comunica a este intelectual galego (Pérez Rodríguez, 2002: 99) que "saldrá pronto impresa por el *Instituto do Livro* del Ministério de Educação del Brasil [...] una Bibliografia metódico-crítica de Eça de Queiroz". De maneira pública, encontra-se anunciada no estudo *Lengua y estilo de Eça de Queirós. I. Elementos Básicos*, onde adverte em nota de rodapé que (Da Cal, 1954: 359) "los datos que aquí se incluyen están extraídos de nuestra *Bibliografia metódica y crítica de E. de Q.*, próxima a publicarse". Palavras que prenunciam o que será a BQ, à qual se refere outras vezes neste volume: na "Introducción" ao reivindicar umha nova ediçom dos textos queirosianos, com nota de pé de página, em que indica (Da Cal, 1954: 11): "Modestamente, creemos haber contribuido a echar los cimientos de esa edición con nuestra *Bibliografía Metódica y Crítica de Eça de Queiroz*, en vías de publicarse, donde está establecida la cronología de toda la obra y recogidos esos materiales". E ao se referir às traduçons da narrativa queirosiana na América, desde 1884, em nota indica (Da Cal, 1954: 361) "Vid. *nuestra Bibliografia metódica y crítica de E. de Q.*, próxima a aparecer".

Mesmo foi considerado de pioneiro nos estudos literários lusófonos, e nom só, pois nengum outro escritor de qualquer literatura, mesmo entre os grandes vultos canonizados, dispunha na altura de se editar a BQ de um instrumento de investigaçom tam completo, como se indicou em diferentes ocasions.

As reacçons fôrom imediatas e continuárom durante anos. O primeiro volume da BQ foi apresentado no *Jornal de Letras* do Rio como (Condé, IX-1976) "verdadeira mare magnum" e "uma necessidade para os especialistas e admiradores de Eça"; e no *Diário de Notícias* de Lisboa foi qualificado de (Gaspar Simões, 23-IX-1976) "Trabalho monumental" que "será praticamente impossível de levar mais longe". Em Outubro, de novo no *Jornal de Letras* do Rio sublinhava-se (Azevedo Filho, X-1976) como "obra de exaustiva pesquisa, a melhor existente no género, o rigor é a sua norma"; e poco depois, no diário *O Século* de Lisboa afirma-se: (T., 16-X-1976) "Trabalho –exaustivo cerca de dois mil verbetes–, nele se inventaria tudo ou quase tudo que corre em língua portuguesa e em línguas estrangeiras –originais e traduções– da autoria do romancista. [...] Datado de 1975, só agora chegou às mãos dos críticos este trabalho monumental". Em *Colóquio/Letras* foi assinalado como (Sem Autor, IX-1977: 103) "Um monumento ímpar a Eça de Queirós". Para Campos Matos (29-IV-1978) trata-se de "uma obra monumental, talvez única no género em qualquer literatura". De novo em *Colóquio/Letras* será indigitado de (Medina, IX-1979) "empreendimento sem paralelo para qualquer outro escritor português" e "colossal bibliografia". Mais uma vez Gaspar Simões se ocupa deste produto dacaliano num artigo que intitula (Simões, 13-XI-1980) "Nunca outro autor português mereceu de quemquer que fosse, e muito menos dum estrangeiro, atenção tão inteligente e trabalho tão vasto". Ao ano seguinte, num jornal do Porto era valorizada a BQ como (Trigueiros, 26-VIII-1981) "empreendimento único no seu género e em qualquer parte do mundo". José-Augusto França dedicou-lhe dois artigos: no primeiro deles, em 1977, afirma tratar-se o primeiro volume de "compilação minuciosa", e no outro, em 1981, diz ser "utilíssimo" o tomo de iconografia. Ainda em 1981, Manfred Komorowski salienta que a BQ indica o caminho para o aparecimento de ediçons mais autênticas de Eça e refere ter ficado impressionado pola vasta bibliografia passiva recolhida por Da Cal, questionando mesmo se nom será excessiva a sua exaustividade. No *Jornal de Letras* de Lisboa salienta-se, em recensão, (Sousa 11-IV-1983) de "exaustiva produção" e "monumental". Outra recensão, no *Jornal do Brasil*, (Martins, 20-IV-1985) é intitulada "Monumento a Eça de Queiroz", e nela é valorizada a BQ como "trabalho de toda uma vida". Em 1986 será qualificada por Aníbal Pinto de Castro de (Castro, 1986: XXVII) "modelar"; e na revista *Brotéria* como (A. R., XI-1986) "obra verdadeiramente monumental". Ou em 1989, por citar só mais dois exemplos, mas de figuras do Brasil e de Portugal hoje justamente consideradas centrais no queirosianismo,

Beatriz Berrini (1989: 12) frisa que "talvez não exista no mundo uma Bibliografia semelhante, tão extensa e completa, sobre qualquer outro escritor. Todos nós, que de alguma forma nos debruçamos sobre a vida e a criação literária do romancista, somos devedores (e por isso gratíssimos) a Ernesto Guerra da Cal"; e Carlos Reis[3], director do actual empreendimento da ediçom crítica queirosiana em Portugal, num volume de homenagem a Da Cal conclui tratar-se de (Reis, 1989: 127-128) "trabalho invulgar e não só no quadro da Cultura Portuguesa" pois as suas dimensons "colocam-no num lugar completamente à parte, em qualquer comparação que se tente", qualificando-a de "obra certamente excepcional" e frisando como "Quando se estuda outro autor que não Eça, chega-se a experimentar uma extranha sensação de *carência* que, logo depois, leva a revalorizar, por movimento retroactivo, a *Bibliografia Queirociana*", ao verificar a inexistência de instrumentos semelhantes para estudar outros produtores como Camões ou Almeida Garrett.

Evidencia-se assim como especialistas de muito diferentes campos recebêrom a BQ como um produto excepcional e salientárom a funcionalidade desse repositório muito singular, pois contém informaçons da bibliografia activa e passiva de Eça, mas também de traduçons para mais de 20 línguas, monumentos a ele dedicados, iconografia, adaptaçons para cinema e teatro, subliteratura alicerçada em textos queirosianos, sociedades eçófilas, e outras muitas nom freqüentes em estudos deste teor.

2. Luitas e legitimaçom no campo literário.

A BQ foi um trabalho muito laborioso, e também resultou dificultosa a sua impressom, segundo testemunha Aníbal Pinto de Castro (1998: 9-10) "pelos múltiplos acrescentos e alterações que o Autor, sempre na senda de um novo documento, por menor que fosse a sua importância, constantemente pedia e que os sucessivos responsáveis pela colecção nunca deixámos de atender, conscientes como estávamos das suas razões e da importância daquele magnífico repositório bibliográfico que, para além da sua exaustividade, constituía um guia seguro dos estudos queirosianos, pelo juízo crítico, sempre objectivo, certeiro e desassombrado, que acompanhava a grande maioria das espécies registadas".

Da Cal manifestou em reiterados depoimentos, em escritos publicados e em outros particulares, que o objectivo principal era facilitar a ediçom crítica da obra de Eça de Queirós, empresa que ele reivindicava desde o primeiro trabalho que dedicou ao estudo do autor de *A Relíquia* (Da Cal: 1944). A intençom deste produto "biocrítico", como ele próprio o definiu na primeira linha do

3. Reis e Berrini tenhem-se manifestado em muitas outras ocasions sobre a BQ, salientando sempre o contributo que representa para o estudo de Eça.

"Prefacio" da BQ, era (Da Cal, 1975: XXIII) "informativa y no crítica". E certamente há muita informaçom nas mais de 3.300 páginas e quase 14.000 verbetes desse trabalho. Mas também é central a parte em que se posiciona sobre o estado do campo, valorizando ediçons, estudos, traduçons e outras propostas vigorantes sobre o escritor português, indigitando aqueles que considerava acertados, diferenciando-os de outros com carências ou deficiências, ou em que se utilizaram critérios que bem puderam ser (Da Cal, 1975: XIII) "explicables y hasta loables" no tempo em que se elaborárom, mas "inadmisibles hoy"; ao que se acrescentava "la irresponsabilidad editorial por un lado, y la indolencia o ignorancia de los organizadores de la mayor parte de las colecciones de 'Obras de E. de Q.'". Trata-se pois, de uma demonstraçom privilegiada do funcionamento do Campo Literário como (Bourdieu, 1991: 4) "um champ de forces agissant sur tout ceux qui y entrent et de maniére differéntielle selon la possition qu'ils occupent [...] en même temp qu'un champ de luttes de concurrence que tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces"; bem como da maneira de avançar num processo de canonicidade quando ele consiste num (Sheffy, 1999: 130-131) "acto que *prefigura* un repertorio óptimo como vía de reorganización de un campo cultural", o que favorecerá um relevo de elites e confirmará como som interesses de grupo os que estám em concorrência nessas lutas e processo[4]. A BQ permite ver como se configurárom muitas ideias sobre Eça de Queirós (Torres, 2000: 10-11) "através de mui diversas tramóias, procedentes de diferentes versons e interpretaçons de peças, das encenaçons de Eça e/ou das suas obras, por vezes entrecruzando-se, outras ocultando(-se) ou salientado(se)" sendo Da Cal "o principal director de tramóias do caso".

Da Cal mantém-se para a elaboraçom deste repositório na linha da metodologia estilística e comparativa que defendia e de que é também referente. Como um objectivo principal do seu posicionamento científico, arvorado desde o ámbito da docência universitária, tenta reconstruir o processo de escrita de cada trabalho de Eça. Para isso dá importáncia a todo o que conhece: textos literários, ensaísticos, jornalísticos, epistolares e mesmo profissionais; publicados em vida, semipóstumos ou os póstumos; incluídos os projectos anunciados mas que ficárom incompletos, ou nom frutificárom. Assim visa, primeiramente, estabelecer quando se concebêrom os textos, e explicar os diferentes instantes da sua escrita, como um processo, esclarecendo quando fôrom publicados, de que maneira, e onde; bem como as sucessivas ediçons, indicando nestas as emendas que o próprio Eça introduziu, ou as devidas a outras pessoas que manipulárom os seus originais com supressons, corrigendas, aditamentos ou outras participaçons, alheias em todo o caso ao produtor. O

4. Assim o assinala Even-Zohar (1990: 18), quem se opom a diferenciaçons tradicionais como v. gr. "boa" e "má" literatura, ou "literatura de criaçom" e "literatura de consumo".

resultado presente nas diferentes ediçons e/ou traduçons é também analisado e valorizado criticamente, na procura de estabelecer o que denomina de "canon queirociano", que respondesse com fidelidade às que ele valorizava como as verdadeiras intençons de Eça; "o verdadeiro Eça[5]", como já se tem dito.

Na sequência desse trabalho discrepará, emendará, reprovará, rectificará ou rejeitará estudos, traduçons, ediçons e produtos diversos por julgá-los nom adequados para o "canon" que propom; e também indigitará outros como modelares e sim merecedores de ter sidos em conta. Som muito numerosos os críticos, estudiosos, editores, tradutores e produtores de outros campos cujo labor se avalia, como se pode verificar nas 161 páginas de índice onomástico incluídas no último volume da BQ. No presente trabalho vam ser atingidos com pormenor só aqueles que se encontram nas primeiras páginas do volume inicial da série, na parte dedicada à produçom activa das seis principais narrativas que Eça publicou em vida, como exemplo do contributo mais decisivo para a tarefa central da ediçom crítica actualmente em andamento.

2a) *O Mistério da Estrada de Sintra* (verbetes 1-28, páginas 7-16).

1) Da Cal discrepa (e rectifica, no verbete 1, página 10 da BQ) de Pereira de Sampaio e de Gaspar Simões sobre a parte da ediçom inicial, publicada em fascículos, d'*O Mistério da Estrada de Sintra* pertencente a Eça e a Ramalho Ortigão, para o que se ampara numha carta deste, de 1915. Porém, também justifica o critério desses dous críticos (v. 1, p. 11) em base à intervençom de Eça na segunda ediçom desse romance, e posteriores, recolhidas em volume.

2) Frisa (v. 5, p. 12) que a 4ª ediçom inclui umha nota de Ramalho e "presenta bastantes variantes textuales con las impresiones anteriores, seguramente debidas a nueva versión de Ramalho".

3) Informa (v. 14, pp. 13-14) da versom difundida por Machado da Rosa em *Prosas Esquecidas*, indicando que "los pasajes y capítulos que no presentan alteraciones de importancia aparecen resumidos. Sólo incluye la parte generalmente atribuida a Eça".

4) Reprova (v. 19, pp. 14-15) a traduçom para espanhol realizada por Enrique Amado, por estar "llena de errores, de alteraciones y de mutilaciones del texto".

2b.-*O Crime do Padre Amaro* (verbetes 29-94, páginas 16-36).

5) Afirma (v. 29, p. 17) que a redacçom d'*O Crime do Padre Amaro* "debió de comenzar en Leiria, en 1870. Continuada en Lisboa, fue probablemente terminada en Cuba", discrepando ao respeito do assinalado por Fialho de

5. "Vem aí o *verdadeiro* Eça" foi a significativa manchete que utilizou o *Jornal de Letras* de Lisboa para anunciar, no seu exemplar de 15 de Dezembro de 1986, a constituiçom de umha equipa internacional que ia preparar a ediçom crítica da produçom de Eça de Queirós, umha iniciativa que contou com o apoio público de Ernesto Guerra da Cal (1986: 5).

Almeida, Gaspar Simões e Lopes de Oliveira. No mesmo verbete (pp. 18-19) documenta os problemas para a ediçom, além da censura, da primeira versom do romance na *Revista Ocidental*, pola intervençom de Batalha Reis, Antero de Quental e Ramalho Ortigão.

6) Salienta (v. 32, p. 21) a ediçom preparada por Helena Cidade Moura, em dous volumes, no ano 1964, polo "gran rigor metodológico".

7) Esclarece (v. 33, p. 21) o trabalho sobre as diferenças da versom publicada em 1880 segundo os trechos que Machado da Rosa incluiu em *Prosas esquecidas*, frisando que se trata de um trabalho incompleto e amparando-se em citaçons do próprio Rosa.

8) Discrepa (v. 36, p. 23) com Helena Cidade Moura a respeito da versom que se deve considerar "ne varietur", que para Da Cal é a terceira, de 1889.

9) Indica (vv. 38, 39, 42, 44, 46, 47, 48; pp. 24-25) várias reimpressons do romance em que não constava o correspondente número de ediçom.

10) Reprova (v. 63, p. 28) a versom clandestina publicada pola editora brasileira Cleóprata, que apresenta como "mutilada de propósito pornográfico y, naturalmente, pirateada" com "fotografias de intención procaz". A mesma crítica encontra-se nas referências a outros volumes publicados por essa editora.

11) Frisa (v. 66, p. 28) que a ediçom castelhana de 1875, na *Revista Ocidental*, simultánea à original portuguesa, apareceu "sin firma de traductor".

12) Reprova (v. 67, pp. 28-29) a "tempranísima versión pirata" publicada em castelhano, em Madrid, em 1882 e 1884, da autoria de um "ex-jesuíta", com texto "alterado y falseado" e outros problemas, e com "clara intención de usar la obra como instrumento de propaganda anticlerical".

13) Reprova (v. 68, p. 29) a versom espanhola publicada pola editora Maucci, assinada por Ramón del Valle-Inclán "por los flagrantes errores de traducción". No entanto, em favor de Valle-Inclán afirma serem tais erros "improbables en un escritor gallego –y además temprano y asiduo lector de literatura portuguesa–" e, além disso, "por las absurdas mutilaciones del texto, nos inclinamos a creer que esta versión tiene de Valle-Inclán sólo el nombre", anunciando um futuro trabalho que estava a preparar para esclarecer isto.

14) Reprova (v. 76, pp. 30-31) umha traduçom para alemám, de 1889, que afirma nom ter visto, mas justifica a crítica porque "descansamos en el testimonio, habitualmente fidedigno, del *Meyers Hand-buch über Literature*", segundo referência aparecida nas suas páginas em 1964. No mesmo verbete indica que "Marcello Caetano afirma que esta versión alemana no llegó a realizarse –no sabemos con qué base", incluindo previamente as referências de duas cartas do próprio Eça, a Oliveira Martins e ao editor Genelioux, que testemunhavam a existência dessa traduçom.

15) Reprova (v. 77, p. 31) outra traduçom para alemám, de 1932, realizada por Thomas W. Schichtkrull, por "condensada y adaptada para hacerla más eficaz para la propaganda anticlerical".

16) Reprova (v. 80, p. 32) a versom para holandês do poeta Jan Slauerhoff em colaboraçom com R. G. Schreuder. Para essa crítica ampara-se na opiniom de Marcus de Jong, publicada em *Biblos* em 1936, concluindo Da Cal que "parece ser una verdadera falsificación", polos erros e omisions da mesma.

2c) *O Primo Basílio* (vv. 95-156, pp. 36-51).

17) Corrige (v. 95, pp. 36-37) por "falta de base conjetural" a hipótese de Helena Cidade Moura de que *O Primo Basílio* fosse redacçom definitiva da "narración incógnita abortada 'História de um lindo corpo' [...] que ha dado pie a tantas especulaciones". Indica que, segundo testemunho de Eça em carta a Ramalho, o romance foi redigido entre 1876 e Novembro de 1877, nom em 1870 como aconteceria no caso de ser certa a hipótese de Moura. Reprova que todas as ediçons, desde a primeira de 1878 até a impressa em 1945 (sem numerar, mas talvez a 19ª, segundo indica no verbete 113, p. 40) "contienen saltos y repeticiones en la numeración de los capítulos".

18) Salienta (v. 96, p. 38) o "interesante confronto" realizado por Manuel de Paiva Boléo das duas primeiras versons. Também pom em destaque que "como Helena Cidade Moura sagazmente observó" este romance visava ser análise crítica de sectores da sociedade portuguesa.

19) Indica de novo (v. 113, p. 40) que, como nas restantes ediçons de obras de Eça, Lello&Irmão nom inclua número da ediçom e data em muitas das deste romance. Ou que repita o número de ediçom. Também fará o mesmo com títulos posteriores.

20) Assinala (v. 131, p. 45) de "labor de baja calidad" a traduçom para francês, realizada por Mme. Maria Letizia Ratazzi-Rute, que atribui à "insuficiencia de conocimientos de português que la traductora poseía".

21) Reprova (v. 132, pp. 45-46) a versom castelhana assinada em 1884 por "un aprendiz de hacer novelas" e assinala um testemunho de Eça que, em carta a João de Câmara de 1885 afirma ter-se sentido "roubado" por essa traduçom.

22) Insiste (v. 133, p. 46) em que "es evidente" que a traduçom assinada na editora Maucci nom é de Valle-Inclán. E acrescenta: "Por motivos pecuniarios aceptó el trabajo y dio su nombre, encargando después a terceras personas de su realización".

23) Reprova (v. 143, pp. 48-49) a versom para inglês assinada por Mary Jane Serrano em 1889, reimpressa com posterioridade, afirmando que a tradutora "mutiló absurdamente la obra", tendo mudado também o título. Refere umha carta de Eça a Oliveira Martins sobre este assunto.

24) Reprova (v. 144, p. 49) a "traducción muy imperfecta" para inglês realizada por Roy Campbell em 1953, por encontrá-la "llena de inexactitudes". Atribui esse facto a que "parece que el conocimiento que el poeta sudafricano tenía del português cuando hizo esta versión era muy incompleto y casi exclusivamente a través del castellano, lo cual explica muchos de los errores del traslado".

25) Critica (v. 147, p. 50) a traduçom para holandês realizada por C. van Nievelt "con omisiones y cortes del texto"

2d) *O Mandarim* (verbetes 157-222, páginas 52-65).

26) Salienta (v. 181, p. 56) que a ediçom d'*O Mandarim* preparada em 1969 por Helena Cidade Moura "incluye la única reimpresión de la Primera Versión, aparecida en el *Diário de Portugal*".

27) Julga fiável (v. 188, p. 58) a informaçom fornecida por António Coimbra Martins a respeito desta narrativa em *Ensaios Queirosianos*. Amparando-se nessa fonte qualifica de "muy defectuosa" a traduçom do romance para francês realizada por Mm. Jules Lermina e Ladislas Mickiewicz em 1884.

28) Frisa (v. 197, p. 60) que umha traduçom para castelhano, de 1932, "carece de indicación de traductor".

2e) *A Relíquia* (verbetes 223-295, páginas 65-83).

29) Critica (v. 223, pp. 68-69) os editores Lugan e Genelioux por nom terem respeitado o compromisso sobre a ediçom de *A Relíquia* em Portugal. Afirma que publicárom umha "versión mutilada" de umha carta referenciada por Albino Forjaz de Sampaio, que esclarece como Eça tinha desses editores a ideia de que só lhes interessava o rendimento económico da sua produçom, e como essa conduta provocou o descontentamento do editor brasileiro dessa narrativa.

30) Reprova (v. 257, p. 75) a ediçom ilustrada publicada em Belem pola brasileira Editora União Intelectual com episódios sobre as personagens Mary e Adélia "cortados y alterados, con propósito pornográfico. Tanto el lugar, como la editorial y la fecha son ficticios". E assinala que embora conste 1940 como data de ediçom, na realidade corresponde a 1962, identificando que "esta edición es también de la 'Cleópatra' Limitada". No verbete anterior, nessa mesma página, insiste em reprovar a ediçom pirata desta editora paulista, com os mesmos argumentos referenciados supra.

31) Da traduçom assinada por Valle-Inclán para a editora Maucci, assinala (v. 264, pp. 76-77) ter sido realizada por "ignoto traductor", polo que mantém a mesma opiniom que nos casos referenciados supra a respeito deste produtor galego. Frisa a "certeza que de Valle-Inclán tiene sólo el nombre". Aqui, no entanto, a crítica ultrapassa as ocasions antecedentes, ao afirmar que "Lleva una

'Nota del traductor' en la que se hacen afirmaciones sin base ninguna [...] Asegura también con gran cinismo que 'se ha tenido a la vista la traducción francesa que Eça revisó y corrigió cuidadosamente' [?!] (assim no original)".

32) Frisa (v. 282, p. 80) que umha versom para checo publicada por vez primeira em 1889 apareceu "sin indicación de traductor".

2f) *Os Maias* (verbetes 296-348, páginas 83-93).

33) Esclarece (v. 296, pp. 85-86) o episódio da luita de Eça com o impressor lisboeta François Lallemant, e como influiu na versom de *Os Maias* que finalmente adquiriu e publicou o editor Chardron.

34) Indica (v. 303, pp. 88-89) que a narrativa publicada com o título "Dâmaso Salcede" por António de Almeida Garrett num volume de antologia de contistas portugueses, editado no Porto em 1946, corresponde-se a "pasajes referentes a ese personaje" extraído de *Os Maias*, e que "se da el conjunto como un relato breve independiente".

35) Qualifica (v. 335, p. 93) de "muy infiel al original y con frecuentes mutilaciones del texto" a versom para castelhano de Augusto Riera, publicada por Mauci em 1904 por primeira vez.

36) Informa (v. 342-343, p. 95) que Paul Tessyer publicou duas versons para francês, as duas sem data, e indica que a primeira saiu dos prelos em 1953 e a segunda em 1971. Esta última é "edición revisada y corregida de la anterior".

Estes elementos de interesse encontram-se nas 96 primeiras páginas e nos verbetes numerados até ao 348 do primeiro volume da BQ. Nele, Da Cal foca as grandes narrativas que Eça de Queirós publicou em vida. Todo este volume está dedicado a referir a produçom activa queirosiana, em mais de 600 páginas e registos numerados até ao 1998[6].

Nos verbetes que restam Da Cal valoriza o trabalho de Marcello Caetano (vv. 354, 1.262, 1.833, 1.840); Marcus de Jong (v. 385); Gaspar Simões (vv. 401, 683, 1.356, 1.377, 1.415, 1.918); Helena Cidade Moura (vv. 450, 481, 581, 584, 587, 608, 682, 916, 917, 1.143, 1.144, 1.172, 1.192, 1.210, 1.230, 1.249, 1.258, 1.277, 1.278, 1.301, 1.316, 1.327, 1.356, 1.367, 1.392, 1.410, 1.825, 1.917, 1.918); Tomás Ribeiro Colaço (v. 450); Lopes de Oliveira (vv. 542, 543, 637, 659, 703, 1.114, 1.256, 1.356, 1.917, 1.961); Alice Pestana (v. 614); Joaquim de Araújo (v. 615); Machado da Rosa (vv. 627, 1.115, 1.916, 1.961); filhos de Eça de Queiroz (v. 629); Archer de Lima (vv. 658, 1.967, 1.968, 1.970, 1.973, 1.976, 1.978, 1.982, 1.984, 1.986, 1.989, 1.991); Augusto de Castro (v. 662); Paulo Cavalcanti (v. 662, 665, 1.101); Raimundo de Magalhaes (v. 665); Kol d'Alvarenga (vv. 681, 1.911,

6. O total de verbetes som em realidade mais, pois alguns aparecem com dupla numeraçom, polos acréscimos realizados quando a obra estava já pronta e entregue à Universidade de Coimbra para ser editada: assim encontram-se duplicados os números 1421, 1422, 1424 ou 1503.

1.912); Rodrigues Cavalheiro (vv. 681, 1.248); Sampaio Bruno (v. 703); Luís de Magalhaes (vv. 755, 758, 759, 765, 859, 918, 257; 922, 934; 937, 939-944, 1.075, 1.122, 1.157, 1.178; 1.198, 1.217; 1.235, 1.263, 1410); Manuel Bandeira (vv. 766, 770, 772, 774, 781, 906, 911, 913, 918, 945, 990, 991, 993, 1.011, 1.020, 1.190,1.217, 1.228); Edição do Centenário das Obras de Eça de Queiroz (v.814, 877, 1.524); ediçons de *Ultimas Páginas* (vv. 842, 888); Mariano Pina (v. 854); Miranda de Andrade (vv. 880, 1.883); ediçons de "Novos factores de política portuguesa" por atribuir o escrito a Oliveira Martins quando Da Cal demonstra ser de Eça (v. 885); Ramos Paz (vv. 908, 922, 936, 946, 964, 972, 974, 975); Edgar Prestage (v. 996); Heitor Lyra (vv. 1.101, 1.409); Jorge de Faria (v. 1.101); José Maria d'Eça de Queirós filho (v. 1.102,. 1.255, 1.301, 1.327, 1.356, 1.377, 1.805); Alfredo Pimenta (v. 1.101); Gilberto Freyre (v. 1.113); Camillo Berra (v. 1.154); Batalha Reis (v. 1.157); Ann Stevens (v. 1.197); Jaime Cortesão (vv. 1.217, 1.262); ediçons de Lello&Irmão de *Notas Contemporâneas* (vv. 1.236, 1.240, 1.447, 1.452); Andrés González Blanco (vv. 1.251, 1.253); Câmara Reys (v. 1.256); José Maria Henrique d'Eça de Queirós, neto (v. 1.257, 1.261, 1.824, 1.917); editor A. M. Pereira (v. 1.262); Silva Bastos (v. 1.262); Andrée Crabbé Rocha (v. 1.282); Enrique Amado (v. 1.287); Vianna Moog (v. 1.327); D. Maria de Eça de Queiroz (vv. 1.377, 1.410, 1.421, 1.829); Pedro González-Blanco (vv. 1.349, 1.817, 1.823, 1.919); autor anónimo por ter recuperado um texto de Eça (v. 1.406); *Diário de Notícias-Diário de Lisboa* (v. 1.506) por atribuir a Eça um texto que nom era dele; Padre Moreira das Neves (v. 1.803); Cardoso Martha (v. 1.821); Álvaro Moreira (1.822); Brício de Abreu (v. 1.822); António de Eça de Queiroz neto (v. 1.829); Beatriz Cinatti Batalha Reis (v. 1.834); António Cabral (v. 1.883); ediçom de Lello (v. 1.905, 1.910); Arduino Américo Roselillo (v. 1.913); Augusto Pisarra (v. 1.914); Julio Gómez de la Serna (v. 1921); Zdenek Hampl (v. 1.923); e umha antologia da Editorial Molino, do México (v. 1.949).

No 4º tomo da BQ, de "Addenda et Corrigenda" inclui (Da Cal, 1984: 15-130) mais 337 verbetes do mesmo teor, com novos contributos a respeito da produçom activa queirosiana. Aí tenhem especial relevo as críticas das ediçons realizadas a partir de Julho de 1979, após ter entrado no domínio público a obra de escritor, por acordo da Assembleia da República. Inicia a sua reprovaçom, em termos especialmente duros, a respeito da ediçom de *Dicionário de Milagres* (vv. 209, 267, 320). No entanto, onde mais se demora é na análise das diferentes versons de *A Tragédia da Rua das Flores*, em que se ocupa do labor a respeito desta narrativa devido a João Palma Ferreira (v. 266, 272), Mascarenhas Barreto (vv. 266, 267, 272), José María de Eça de Queirós filho (vv. 266, 267, 272), João Medina (vv. 267, 272), D. Maria de Eça de Queirós (v. 267), editora Lello (vv. 267, 319), Livros do Brasil (vv. 267, 320), editora Moraes (v. 267), outras casas editoras (v. 267), José Valle de Figueiredo (v. 268), Eduardo Borges Nunes (v. 272), Círculo de Leitores (v. 272, 322), Pedro de Silveira (v. 272), Alberto

Machado da Rosa (v. 319), Aníbal Pinto de Castro (v. 319), Lopes de Oliveira (v. 319), Helena Cidade Moura (v. 320, 322), José M. Pontes (v. 321), Gaspar Simões (v. 322), editora José Aguilar (v. 322), Carlos Reis (v. 322), A. Alçada Baptista (v. 322); e finalmente um texto antologado por Raúl Rego (v. 336).

3. Conclusom.

A BQ é, com certeza, esse instrumento seguro e fiável na sua informaçom. Mas é também um privilegiado campo de luitas em que Guerra da Cal se arvora na autoridade máxima, definidora da correcçom e legitimaçom, e assinala o caminho certo a seguir no trabalho com a produçom queirosiana. A sua proposta visa alicerçar um novo discurso canonizador, na linha do por ele defendido no estudo sobre a língua e estilo de Eça (Da Cal: 1954) e outros contributos posteriores. Som muitos outros os seus objectivos com este labor crítico. Além de reivindicar umha nova textualidade queirosiana alicerçada na almejada ediçom crítica, defendia que este trabalho fosse realizado por especialistas universitários, com focagem científica e com amparo de umha editora pública oficial, como assim com efeito está a acontecer desde 1992, quando tivo lugar o lançamento do primeiro volume da ediçom crítica queirosiana, umha empresa cultural que continua em andamento e na qual, em todos e cada um dos volumes até agora editados[7], Guerra da Cal e a *Bibliografía Queirociana* som referência principal

BIBLIOGRAFIA

A.R. (XI-1986), "Bibliografia Queirociana", *Brotéria*, Vol. 123 (5), p. 16.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de (X-1976), "Ernesto Guerra da Cal. A fortuna crítica de Eça de Queirós", *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), nº 308, pp. 2-3.

BERRINI, Beatriz (1989), *Eça de Queirós, Palavra e Imagem*, Coimbra, INAPA.

BOURDIEU, Pierre (1991), "Le champ littéraire", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, pp. 4-46.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1981), "Introdução", in *Páginas de Jornalismo de Eça de Queirós*, Porto, Lello&Irmão.

7. Por ordem de publicaçom na editora da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Lisboa: *A Capital!* (1992), *O Mandarim* (1993), *Alves e Cª* (1994), *Textos de Imprensa VI* (1995), *A Ilustre Casa de Ramires* (1999), *O Crime do Padre Amaro* (2000), *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)* (2002), *Contos II* (2003), *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (2004), *Textos de Imprensa V (da Revista Moderna)* (2005).

CASTRO, Aníbal Pinto de (1998), "In Memoriam de Ernesto Guerra da Cal", in *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis.

CONDÉ, Elysio (IX-1976), "Bibliografia de Eça de Queiroz, por Guerra da Cal", *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro).

DA CAL, Ernesto Guerra (1944), "Eça de Queirós e o século XX, de Clodomir Vianna Moog", Nova Iorque, *Revista Hispánica Moderna*.

DA CAL, Ernesto Guerra (1954), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. I. Elementos Básicos,* Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis.

DA CAL, Ernesto Guerra (1975-1984), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografia Queirociana sistemática y anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, seis volumes.

DA CAL, Ernesto Guerra (15-XII-1986), "Um trabalho indispensável", *Jornal de Letras* (Lisboa), p. 5.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11 (1), pp. 27-96.

FRANÇA, José Augusto (17-XI-1977), "Livros Escolhidos. Bibliografia Queirociana", *Diário Popular*.

FRANÇA, José Augusto (3-VIII-1981), "Folhetim Artístico. Iconografia artística", *Diário de Lisboa*, pp. 3 e 5.

GÔMEZ, Joel R. (2002), *Fazer(-se) um nome. Eça de Queirós-Guerra da Cal: Um duplo processo de canonicidade literária na segunda metade do século XX*, Sada-A Corunha, Ed do Castro.

KOMOROWSKI, Manfred (1981), "Bibliografia Queirociana. T1, 2A, 2B", *Iberorromania*, 13, pp. 102-104.

MARTINS, Wilson (20-IV-1985), "Monumento a Eça de Queiroz", *Jornal do Brasil*, Caderno E, p. 1.

MATOS, A. Campos (29-IV-1978), "Entrevista com Ernesto Guerra da Cal", *O Jornal*, pp. 1 e 16-17.

MEDINA, João (IX-1979), "Eça e Queiroz. Bibliografia Queirociana", *Colóquio/Letras*, 51, pp. 92-94.

PÉREZ RODRÍGUEZ, Luís (2002), "Oito cartas de Ernesto Guerra da Cal a Eduardo Blanco-Amor", in *Ernesto Guerra da Cal. Lonxe da sua terra matricial*, Ferrol, Concello de Ferrol, pp. 89-110. Os originais das epístolas conservam-se nos arquivos da Deputaçom Provincial de Ourense.

REIS, Carlos (1989), "Ernesto Guerra da Cal e os estudos queirosianos. Sobre a Bibliografia Queirociana", in *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal*, Pontevedra-Braga, *Nós*, 13-18, pp. 127-132.

SHEFFY, Rakefet (1999), "Estrategias de canonización: la idea de la novela y de campo literario en la cultura alemana del siglo XVIII", in *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, pp. 125-146.

SIMÕES, João Gaspar (23-IX-1976), "Crítica Literária. Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Bibliografia Queirociana... Autor Ernesto Guerra da Cal", *Diário de Notícias*, pp. 15-16.

SIMÕES, João Gaspar (13-XI-1980), "Crítica Literária. Bibliografia Queirociana", *Diário de Notícias*, pp. 15 e 17.

SOUSA, Américo Guerreiro de (11-IV-1983), "Uma monumental Bibliografia Queirociana", *Jornal de Letras* (Lisboa), pp. 16-17.

T. (16-X-1976), "O Tempo nas Letras. Em Portugal, Bibliografia Queirociana", *O Século*.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2000), "Guerra da Cal, *Eças* e os valores da Naçom", in Gômez, Joel R. (2000), *Fazer (-se) um nome. Eça de Queirós-Guerra da Cal: Um duplo processo de canonicidade literária na segunda metade do século XX*, Sada-A Corunha, Ed. do Castro, pp. 7-12.

TRIGUEIROS, Luíz Forjaz (26-VIII-1981), "Os estudos queirosianos de Ernesto Guerra da Cal", *O Primeiro de Janeiro*, pp. 3 e 6 (reproduzido in *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro nos volumes de X-1981 e XI-1981).

Sem Autor (IX-1977), "Informação Literária. Um monumento ímpar a Eça de Queiroz", *Colóquio/Letras*, nº 39, p. 103.

III

ENSINO, LÍNGUA E LITERATURA

FRANCISCO LUÍS AMENO: UM TIPÓGRAFO, PEDAGOGO E LINGUISTA

Isa Margarida Vitória Severino
Instituto Politécnico da Guarda

Resumo: O estudo que nos propomos desenvolver incide sobre o importante contributo prestado por Francisco Luís Ameno, um prestigiado tipógrafo, de rara longevidade, que percorreu quase todo o século XVIII. Pretendemos, numa breve notícia biográfica, esclarecer alguns aspectos da sua *sui generis* biografia e revelar a sua preferência pela edição de obras de tipo metalinguístico, como é o caso do *Dicionário Exegético,* que se supõe ser da sua autoria.

Posto isto, a nossa atenção centrar-se-á no manual pedagógico *Escola Nova Cristã e Política* editado pelo próprio Ameno, sob o pseudónimo de Leonor Thomásia de Sousa e Silva, incidindo nos pressupostos pedagógico-didácticos nela presentes. Por fim, pretendemos analisar os vectores que orientaram o pensamento do autor e contributo que prestou na difusão do livro e o papel que exerceu no ensino da língua.

Palavras-chave: Ameno, tipógrafo, autor, pedagogo, linguista.

1. Introdução

Apesar do contributo que prestou na sua época para a difusão da cultura e para o ensino e estudo da língua portuguesas, a memória de Francisco Luís parece ter caído num profundo esquecimento.

Não é fácil reconstituir o seu percurso biográfico, uma vez que, ao longo da investigação, nos deparámos com a escassez de fontes e informações precisas que nos impedem de recuperar integralmente o trajecto desta *sui generis* figura setecentista.

É, no entanto, possível clarificar alguns dados relevantes sobre a vida do autor e analisar aspectos relativos à sua actividade, a qual se estendeu por diversas áreas. Ameno foi impressor, tradutor e autor de algumas obras que se repartem pelo teatro e pela poesia. Destacou-se ainda como um estudioso da língua, tendo sido autor e editor de textos de carácter metalinguístico, como é o exemplo do *Dicionário Exegético* que se supõe ser da sua autoria.

Alguns autores, nomeadamente o bibliógrafo Inocêncio e Barbosa Machado, salientam a sua faceta de pedagogo e o seu interesse por assuntos ligados à educação e à pedagogia.

Assim, no presente trabalho, pretendemos incidir a nossa atenção no importante contributo prestado por Francisco Luís Ameno, cuja acção

percorreu quase todo o século XVIII e, num breve apontamento biográfico, esclarecer alguns aspectos referentes à sua actividade enquanto tipógrafo, revelando a sua preferência pela edição de obras de tipo metalinguístico, como é o caso do já mencionado *Dicionário Exegético.*

De seguida, centraremos a nossa atenção no manual pedagógico *Escola Nova Cristã e Política* editado pelo autor, sob o pseudónimo de Leonor Thomásia de Sousa e Silva, dando particular enfoque aos pressupostos pedagógico-didácticos nela presentes, de modo a salientar o precioso contributo que o autor exerceu no ensino da língua.

1. Apontamento biográfico

Francisco Luís (Ameno), filho de António Portuguez e de Isabel Luís, nasceu em Argozelo, povoação sita na comarca de Miranda do Douro, província de Trás-os-Montes, a dezasseis de Março de 1713.

Aos catorze anos foi para Coimbra, a fim de prosseguir os estudos, onde se matriculou a 26 de Novembro de 1727 em Instituta e em 1 de Outubro de 1728 na Faculdade de Direito Canónico, com o nome de Francisco Luís.

O nome por que ficou registado no baptismo foi Francisco Luís e é também o que figura nos boletins de matrícula. "Ameno" foi o nome adoptado posteriormente, passando a ser assim conhecido.

Foi, no entanto, efémera a sua passagem por Coimbra. Com efeito, alguns entraves se depararam no trajecto daquele que viria a ser um próspero impressor e que não são devidamente clarificados.

Inocêncio refere apenas que lhe sobrevieram "obstáculos que o impediram de continuar" (Silva, 1973: 430). Esta informação também é reforçada por Barbosa Machado que explica que Ameno foi obrigado a deixar os estudos, tendo ido para Lisboa.

Referir-se-iam os autores a razões de índole económica? Ou a razões ligadas à sua ascendência judaica?

Ainda que possamos considerar esta última questão, não encontrámos documentos que comprovem a perseguição inquisitorial.

Oliveira Barata constatou que:

> O seu nome não figura nos índices da Inquisição, nem em qualquer dos Autos de Coimbra ou Lisboa realizados nesses anos mais próximos do seu afastamento da Universidade. (Barata, 1979: 16)

Parece-nos, contudo, que é de considerar esta hipótese, uma vez que a perseguição inquisitorial causou preocupações e moléstias a alguns estudantes

de Coimbra –como é o caso de António José da Silva, o Judeu, que pagou com a vida a sua ascendência– e, possivelmente, a alguns membros da família de Ameno.[1]

Depois de abandonar Coimbra, fixou-se em Lisboa. Sobre este período que medeia o abandono da cidade dos estudantes e o seu estabelecimento em Lisboa pouco se pode acrescentar, uma vez que não existem informações precisas que nos ajudem a clarificar o seu súbito desaparecimento e o seu trajecto nos anos sequentes.

Nesta última cidade e, segundo as declarações de Inocêncio, Ameno exerceu, a partir dos anos 30, a função de pedagogo, instruiu em aula pública fidalgo e alguns meninos da nobreza, fornecendo-lhes os pré-requisitos necessários para a progressão dos estudos.

Neste quadro desenvolveu uma actividade de autodidacta que lhe granjeou um universo de saber e de erudição que se repercute nas várias obras da sua autoria, especialmente nas dedicadas à instrução, como é o exemplo de *Escola Nova Cristã e Política* e nas de carácter metalinguístico, como é o caso do *Dicionário Exegético*.

2. O tipógrafo

Depois de um certo declínio ao longo do século XVII, a tipografia portuguesa retomou no século XVIII, devido à iniciativa do monarca D. João V e à criação da Academia Real da História Portuguesa, um novo impulso. É ainda de ressaltar o importante contributo que Jean Villeneuve prestou para o desenvolvimento desta arte.

Assistiu-se, ainda neste período, a uma grande circulação de artistas. Chegaram a Portugal muitos gravadores e compositores atraídos pelas ideias do monarca, mas também muitos foram enviados para o estrangeiro para aperfeiçoarem a sua arte.

De igual modo, a publicação do *Vocabulario Português, e Latino*, pelo teatino Rafael Bluteau, entre 1721 e 1728, assim como a publicação da *Gazeta de Lisboa*, em 1715, imprimiram um novo ritmo ao panorama editorial português. Também o surgimento de uma fábrica de papel na Lousã, em 1716, prestou um precioso contributo no fabrico e reabastecimento de papel.

Todos estes factores contribuíram para o desenvolvimento da arte tipográfica em Portugal e não passaram despercebidos a Ameno que se

1. Oliveira Barata refere que em 1969 o pai de Ameno foi denunciado à Inquisição (*Op. Cit.*, p. 16). Apesar de não excluirmos esta hipótese, também não a asseguramos, pois, como afirma o autor de *Esopaida*, o nome que figura nos índices dos Processos de Inquisição é «António Rodrigues, curtidor», ora o nome do pai de Ameno era António Português e não António Rodrigues. Referir-se-iam à mesma pessoa?

dedicou, com zelo, a esta actividade. Se a tipografia cumpriu, no Portugal de setecentos, a sua missão, contribuindo para o progresso, para o aperfeiçoamento artístico e reprodução do livro, também o nosso autor prestou com afinco um precioso contributo neste âmbito.

Homem dotado de uma sabedoria invulgar foi-se eregendo como um próspero impressor e a qualidade dos caracteres aliada ao esmero e à correcção das impressões, fizeram com que a sua oficina tipográfica fosse considerada uma das melhores Reino.

Não obstante de a principal actividade de Ameno se centrar, essencialmente, na impressão de obras, o tipógrafo não se dedicou somente a esta arte, alargou a sua actividade à tradução de obras estrangeiras e ele próprio compôs outras, ocultando a sua autoria sob diferentes pseudónimos. De entre os mais conhecidos destacamos Fernando Lucas Alvim, Lucas Moniz Cerafino (Serafino), Nicolau Francez Siom e D. Leonor Thomasia (Thomazia) de Sousa e Silva.

Quais seriam as motivações subjacentes ao uso de pseudónimos?

Apesar de no decorrer do século XVIII o número de obras anónimas ou assinadas sob um pseudónimo ser uma prática generalizada, a verdade é que a utilização de um pseudónimo podia ter diferentes motivações. Podia ser um artifício utilizado para distanciar o autor de um certo compromisso com a obra, retirando-lhe o cariz pessoal, ou uma forma de, para quem desejava ocultar a sua identidade, obter protecção, na medida que permitia preservar a sua vida particular em relação ao trânsito da publicação.

O certo é que esta intenção deliberada de esconder factos e passagens da sua vida, bem como de alterar a sua identidade, usando diferentes nomes em contextos determinados, não pode deixar de ser uma questão perturbadora para aqueles que o querem estudar e seguir o seu encalce.

Sabemos, porém, que Ameno foi um homem astuto e sabedor. Moveu-se habilmente pelos meandros influentes de Lisboa, inseriu-se no meio como um notável e próspero editor, granjeando grande prestígio, a ponto de ser considerado um dos melhores do Reino.

Esta posição de notoriedade deve ter sido facultada pela sua astúcia, pela perícia na arte de impressão e pelo seu carácter expedito que conferiram à sua oficina uma posição de destaque, a par de outras que existiam no Reino naquela época e nem as sucessivas alterações do estabelecimento fizeram esmorecer o ânimo do seu proprietário.

2.1. Localização da oficina

Ameno iniciou a sua actividade tipográfica em 1754 com oficina na Rua das Gáveas. Esta, porém, não permaneceu sempre no mesmo local. Durante os anos que balizaram a sua actividade enquanto impressor, o tipógrafo fixou a sua oficina em diferentes ruas da cidade de Lisboa. Surgem, contudo, informações contraditórias a este respeito.

Segundo Isabel Alexandre, Ameno abriu em 1745 a sua oficina tipográfica, que era também loja de livros, na Rua das Gáveas, junto à igreja do Loreto, nas mediações da Livraria Bertrand, que teve em Francisco Ameno um dos primeiros tipógrafos e aí permaneceu durante um período de dois anos, até 1747[2] (Alexandre, 1985: vi). Em 1748, a tipografia de Francisco Luís Ameno estava sediada na Rua da Atalaia junto à Travessa dos Fiéis de Deus ao Bairro Alto, ou na Rua do Carvalho, igualmente junto à Travessa dos Fiéis de Deus[3]. José Vitorino Ribeiro refere ainda que entre 1753-1754, Ameno foi impressor da Congregação Cameriana da Santa Igreja de Lisboa (Ribeiro, 1768-1912: 6-7).

Depois do terramoto de 1755, e por força das circunstâncias, Ameno terá sido obrigado a mudar o seu estabelecimento e instala-se na Rua da Procissão. Posteriormente, fixa-se na Rua do Jasmim e a sua oficina denomina-se de Patriarcal.

No entanto, em várias notícias que surgem na *Gazeta de Lisboa*, o tipógrafo é mencionado com Oficina ao Pombal, na Rua da Nossa Senhora da Conceição, em 1756-1758-1759 e em 1785-1789-1791-1793, com oficina estabelecida junto à Patriarcal Queimada à obra do Erário Régio, designada também por Oficina da Patriarcal (Alexandre, 1985: 20).

Podemos ainda constatar pela numerosa lista de livros impressos na sua Officina que, durante um período de 59 anos, compreendido entre 1737-1793, as obras eram impressas na Officina Patriarcal de Francisco Luís Ameno. Este facto levou-nos a ponderar a crescente influência e prestígio deste impressor. Supusemos que este tipógrafo tivesse a seu cargo a gestão de uma tipografia que fosse pertença do Patriarcado. No entanto, as sucessivas pesquisas no Patriarcado de Lisboa não comprovaram as nossas dúvidas. E, uma vez mais, não podemos deixar de concordar com José Oliveira Barata que refere:

> O facto de surgir como impressor da *Officina da Patriarcal* não significa que Ameno tivesse obtido ou estabelecido com o Patriarcado qualquer acordo. Tratava-se sim, e tão só, de concessões dadas pelo Patriarcado e que revertiam em prestígio do

2. Como refere a autora, "[a] designação de livreiros era, na época, indistintamente aplicada a mercadores de livros, impressores e encadernadores, pois era vulgar serem estas funções acumuladas pela mesma pessoa."

3. Cf. *Gazeta de Lisboa*, 1748-1749-1750-1751-1753-1754-1756.

> impressor. Não há nenhum documento que atribua a Ameno o exclusivo da gestão de qualquer tipografia propriedade do Patriarcado. Continuava a ser uma oficina privada. (Barata, 1979:17)

As notícias sobre a actividade tipográfica do autor não ficariam completas se não abordassem o considerável número de obras que saíram dos seus prelos e se estendem por várias áreas, nomeadamente: a Teologia, a Poética, a Filosofia, o Teatro, obras de carácter didáctico, linguístico e metalinguístico, entre outras e que detêm uma importância considerável na configuração do século.

Ameno manteve a sua actividade tipográfica desde 1746 até 1793 e durante este período foram publicados trezentos e trinta e dois títulos com a sua chancela, mas como refere Telmo Verdelho, "não dizem única e exclusivamente respeito a obras, mas também a folhetos de curta extensão e outros volumes *in folio* de setecentas páginas." (Verdelho, 3003)

2.2. O tradutor

A actividade de Ameno, como já referimos, não se restringiu apenas à arte de impressão, pois assinou várias traduções com o pseudónimo Fernando Lucas Alvim. Na recolha bibliográfica sobre *A tradução em Portugal*, Gonçalves Rodrigues atribui dezanove traduções a Francisco Luís Ameno e menciona que saíram dos seus prelos sessenta e duas obras traduzidas, sobretudo do italiano (essencialmente textos de teatro de apologética cristã e de música de Pietro Metastasio) e do francês (textos de teatro e obras de actualidade e de informação técnica).

Os conhecimentos que possuímos sobre as suas traduções não nos possibilitam tecer considerações fundamentadas sobre a qualidade das mesmas, uma vez que não nos foi possível deter a nossa atenção em todas as vertentes da actividade do autor. Pensamos, no entanto, que também a este propósito, a investigação de Barata nos faculta um precioso contributo, pois ao considerar que "Ameno não era leigo em matéria de teatro, inclusive pelo que toca à terminologia específica do teatro da época" (Barata, 1979: 196), leva-nos quase a assegurar a eficácia do impressor nesta arte, até porque a versão que apresentou parece ter conquistado a simpatia do público.

2.3. Autores e obras publicados

2.3.1. *Dicionário Exegético* – enquadramento na produção dicionarística

Dada a escassez de fontes que nos permitiriam clarificar um maior número de elementos biobibliográficos sobre Francisco Luís Ameno, é sobretudo pela sua obra que podemos apreciar e aprofundar a sua actividade de escritor, tradutor, pedagogo e estudioso da língua. Para podermos analisar esta última

vertente, nada melhor do que determos a nossa atenção numa obra de cariz metalinguístico, que manifesta um depurado gosto por questões linguísticas – o *Dicionário Exegético*. Este dicionário foi publicado sem indicação de autor "dado ao publico por hum anonymo". Sabemos, contudo, que foi impresso na oficina de Francisco Luís Ameno e é-lhe atribuída a sua autoria por fontes credíveis. Inocêncio refere no seu *Diccionário Bibliographico Portuguez* que:

> Persuado-me a crer que elle seria o autor do *Diccionario Exegetico da Lingua Portugueza*, que em 1781 imprimiu anonymo na sua Offic. (…) porém não posso affirma-lo por não ter a certeza necessaria. (Silva, 1973: 432)

O dicionário de Ameno surge num período de alargamento do espaço escolar da língua, motivado pela reforma pombalina, e de uma certa intensificação das preocupações metalinguísticas. Por isso, diferentemente dos outros dicionários dedicados a todo o público de modo inespecífico, o *Exegético* procura corresponder às necessidades didácticas mais imediatas dos que querem estudar e saber com mais perfeição a língua vernácula, como é anunciado no prolegómeno:

> Os mais escrevem para todos: eu porém só escrevo para alguns. Quero dizer: eu só escrevo os vocabulos mais castigados, e de que só usaõ os Doutos, já como adminiculo da memoria no tempo, em que escrevem; já para examinarem com menor difficuldade as genuinas significações de alguns vocabulos menos vulgares.
> (Ameno, 1781: 3)[4]

Se é verdade que o aperfeiçoamento das línguas vernáculas foi facilitado pela publicação de estudos que versam a morfologia, a sintaxe, a grafia e o vocabulário, também é inegável o precioso contributo que o *Dicionário Exegético* prestou na fixação e difusão do nosso idioma.

Assim, procuraremos deter a nossa atenção nesta obra, de modo a contribuir para um melhor conhecimento da mesma. Para tal, centrámo-nos numa leitura atenta do prolegómeno por considerarmos que constitui um testemunho relevante que o autor dirige ao leitor, no sentido de justificar os seus intentos e clarificar os seus objectivos.

O Prolegómeno, nome criteriosamente seleccionado para o prólogo, consiste numa apresentação expositiva, de dimensão considerável, com cinco páginas, e constitui o palco privilegiado que permite ao autor clarificar os seus intentos, dirigindo-se a um público selecto, numa tentativa de se defender das críticas de que suspeita vir a ser alvo.

4. A paginação é nossa, uma vez que as páginas que transcrevemos não se encontram numeradas.

Com efeito, este texto de apresentação, para além de funcionar como um espaço de defesa, revela um autor consciente dos gostos do público leitor, que antevê o desagrado que a sua obra iria suscitar para alguns, a reprovação e/ou desvalorização que desencadearia noutros:

> Sim; porque os Zoilos, huns dizem, que o Diccionario he mui pobre de vocabulos: outros, que muitas significações saõ improprias: estes, que a dicçaõ ainda tem outras accepções, de que naõ faz mençaõ o Diccionario: aquelles finalmente, que he destituido das frazes da propria Lingua. (Ameno, 1781: 2)

Assim, para satisfazer os seus intentos, organizou um dicionário de pequena dimensão, formato *in octavo,* com trezentas e onze páginas, que contempla um total de seis mil entradas, aproximadamente. A primeira parte é destinada à ortografia que lhe pareceu ser mais correcta; a acentuação é também um dos aspectos que aqui são contemplados, pois dá a "conhecer o verdadeiro modo com que se deve pronunciar-se os vocábulos". Já as últimas quinze páginas estão consagradas a uma breve compilação dos «Proverbios vernáculos ou Adagios do proprio Idioma».

Depois de fazer referência a estes aspectos, e novamente na tentativa de rebater opiniões menos favoráveis, o autor retoma a sua estratégia de defesa, com afirmações bem sustentadas. Assim, refere que apesar de o seu dicionário ser monolingue, e de não ser tão copioso como os demais dicionários bilingues, merece, pelo menos, o reconhecimento de singular. Acrescenta ainda que também ele poderia ter optado por organizar um dicionário, baseando-se noutros já existentes, mas isto angariar-lhe-ia o epíteto de temerário ou de desvanecido e não era essa a sua intenção. Por isso, resolveu levar a cabo este trabalho, no qual procurou atender a rigorosos critérios, regendo-se pelos seus conhecimentos linguísticos.

Com efeito, o *Dicionário Exegético* é um trabalho erudito que denota o desejo do autor de depurar e racionalizar a língua portuguesa, manifestando a necessidade de esclarecer o significado dos vocábulos menos frequentes. Apesar da sua pequena dimensão, o dicionário contempla diferentes aspectos: a ortografia, a acentuação e uma breve compilação de provérbios.

Esta obra testemunha a preocupação do autor com a uniformização da língua e com a divulgação dos vocábulos ignotos. Todavia, este esforço não se reflecte unicamente neste dicionário, mas também na publicação de outras obras de carácter pedagógico-didáctico, como sucede no manual escolar *Escola Nova Cristã e Politica*.

2.4. Produção autoral

De entre as obras produzidas por Ameno, destaca-se a *Escola Nova Cristã e Politica* que revela a preocupação do autor face às questões pedagógicas e evidencia o seu interesse e empenhamento no ensino das primeiras letras às crianças.

Esta obra é de formato *in octavo,* com um total de 223 páginas, composta por capítulos de diferente dimensão, sendo estes: o compêndio da doutrina cristã; outro dedicado à instrução política, seguido do método fácil para aprender a ler, um outro destinado às regras gerais para aprender a escrever, segue-se as regras de ortografia da língua portuguesa e os dois últimos capítulos são dedicados ao ensino da Aritmética e da Geografia

Cremos que este pequeno manual pedagógico deve ter servido para escolarizar muitos milhares de portugueses, desde 1756 até aos primeiros decénios do século XIX. Ensinava as primeiras letras e transmitia também um conjunto de saberes elementares que deveriam ser suficientes para integrar e distinguir socialmente os indivíduos que começaram a aceder, cada vez em maior número, ao privilégio de saber ler e escrever.

A missão educativa do manual incide, primeiramente, na doutrina cristã, concebida não só como uma instrução sobre a fé, mas também como um meio de transmissão de conhecimentos e uma base sólida para a formação humana.

A educação é, nesta obra, indissociável do pensamento religioso que conduz o homem para a esfera dos valores e, consequentemente, para o Bem. Para tal, é necessário actuar sobre a razão e sobre o coração. O exercício da razão ensina o aluno a ser ponderado e racional, na medida em que acciona o intelecto, permitindo-lhe, assim, moldar os sentimentos e subordinar a conduta aos princípios morais, isto é, ensina-o a ser virtuoso.

Se os capítulos iniciais são indispensáveis para facultar normas de civilidade e preparar o indivíduo para a vida em sociedade, também os restantes dedicados a outras ciências permitem que este se eleve culturalmente.

O capítulo dedicado ao ensino da leitura sobressai pela sua importância, uma vez que o seu domínio permite libertar a rudeza do espírito e abri-lo para o campo largo do conhecimento elaborado e cultivado. A leitura proporciona o acesso ao universo das ciências veiculadas pela escrita e facilita a organização de um saber enciclopédico.

Para Ameno, a maneira de aprender a ler bem consiste em bem dizer e pronunciar. O autor de *Escola Nova* sabe que o homem para se exprimir, para persuadir, agradar e convencer, tem, em primeiro lugar, de falar correctamente, ou seja, saber dizer. Interessa na formação do menino cristão prepará-lo no sentido de o tornar eloquente e erudito, pois é através da erudição, da eloquência e da formação moral que o homem se eleva. Saber ler e saber

pronunciar para falar correctamente, garantem "a capacidade de se exprimir" e alarga a dimensão da *humanitas*. Para maior eficácia na obtenção destes objectivos, o autor tece neste capítulo considerações sobre os métodos mais adequados que deviam ser adoptados pelos mestres.

Na parte destinada às «Regras Geraes para Aprender a Ler», Ameno enumera uma série de preceitos a ter em conta e que dizem respeito à postura do corpo, ao modo de pegar na pena, de elaborar as tintas e apela à atenção dos mestres, no sentido de evitar os dislates dos alunos.

No capítulo dedicado às «Regras da orthografia», o autor teoriza sobre a ortografia, a pronúncia, a pontuação e acentuação, revelando o aprofundado domínio desta matéria.

Os capítulos que visam a instrução política, o ensino da língua e da leitura põem em evidência o sentido pedagógico do autor, fundamentado na sua experiência de mestre das primeiras letras, razão que justifica o nosso particular interesse pelos mesmos. Através deles percebemos que Ameno se distancia do modelo do mestre teorizador autoritário, problematiza o processo ensino-aprendizagem, pondera e tece considerações sobre a eficácia/ineficácia das metodologias adoptadas.

A *Escola Nova Cristã e Política* ocupou um lugar certamente importante no progrediente processo de institucionalização da escola primária e no correspondente percurso de democratização da escrita e da leitura. Independentemente dos seus conteúdos, só pela sua dinâmica escolarizante, merece ser considerada como um testemunho eloquente da história do ensino e da cultura em Portugal. Proporciona, para além disso, um lugar de encontro com a enigmática personagem do século XVIII, que é Francisco Luís Ameno.

Na verdade, Ameno deve, quanto a nós, ser lembrado e integrado na galeria dos pedagogos e linguistas portugueses, uma vez que as obras mencionadas, quer o *Dicionário Exegético* quer a *Escola Nova* revelam a preocupação do autor com o estudo e promoção da língua portuguesa e ainda o seu sentido pedagógico.

Assim, com este trabalho, pretendemos contrariar o esquecimento a que foram votadas as obras e a memória desta importante figura do panorama cultural português e despertar a curiosidade para o seu estudo.

BIBLIOGRAFIA

ACTIVA

AMENO, Francisco Luís (1799): *Escolla Nova Chirstã e Política,* Lisboa, Offic. Joaquim Bulhoens.

AMENO, Francisco Luís (1781): *Diccionário exegético que declara a genuína e própria significação dos vocábulos da língua portugueza*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco de Luiz Ameno.

PASSIVA

ALEXANDRE, Maria Isabel Vieira Martin (1985): *Inventário dos livreiros, impressores e mercadores de livros de Lisboa, no Séc. XVIII, citados na Gazeta de Lisboa*.

BARATA, José Oliveira (1985): *António José da Silva criação e realidade,* Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade, vol.1 e 2.

BARATA, José Oliveira (1979): *Esopaida ou a vida de Esopo*. Edição sinóptica e interpretativa, Coimbra, Universidade de Coimbra.

BARATA, José Oliveira (1995): "Francisco Luís", *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas da Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo Editora, *Vol.* 1, pp. 216-218,

FONSECA, Martinho Augusto da (1972): *Subsidios para um diccionario de pseudonymos- iniciaes e obras anonimas de escriptores portuguezes*. Reprodução fac-similada pela edição de 1896. Lisboa: Imprensa Nacional,

MACHADO, Diogo Barbosa (1965-1967): *Biblioteca lusitana*, Coimbra Atlântida.

SILVA, Inocêncio Francisco da et alii (1973): *Dicionário bibliográphico portuguez: estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil*. Rep. Lisboa, Imprensa Nacional, tomo II, pp. 430-432.

VERDELHO, Telmo (2003): Francisco Luís Ameno, um impressor que ilumina o século XVIII" in *Das Jahrhundert der Aufklärung, Portugal und Spanien, Brasilien und die Region des Río de la Plata,* Berlim, (no prelo).

UMA PERSONALIDADE DA HISTÓRIA DA CULTURA CLÁSSICA PORTUGUESA DO SÉC. XIX JOSÉ VICENTE GOMES DE MOURA, PROFESSOR DO REAL COLÉGIO DAS ARTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto
Professora Catedrática Jubilada da Faculdade de Letras de Lisboa,
Académica Honorária da Academia Portuguesa da História

Homenagem ao Professor Doutor Joaquim Veríssimo Serrão,
ilustre Historiador e egrégio Presidente da Academia Portuguesa da História.

Resumo: José Vicente Gomes de Moura (1769-1854), latinista e helenista, foi professor do Real Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Deixou à cultura clássica portuguesa um copioso legado. Escreveu uma gramática comparada (de várias línguas europeias); gramáticas latinas e portuguesas; selectas destinadas ao uso escolar; um vasto e enciclopédico estudo da bibliografia clássica europeia e portuguesa; poesias latinas e portuguesas e discursos académicos. Colaborou na edição conimbricense do Léxico-Greco-Latino de Hederico. Pode considerar-se um dos mais notáveis filólogos clássicos portugueses do séc. XIX.

Palavras-chave: cultura, grego, gramáticas, editores, literatura, latim, dicionários

A partir da segunda metade do séc. XX foi-se intensificando em Portugal a secundarização do estudo das línguas grega e latina e da cultura clássica em geral. O latim e o grego acabaram por ser eliminados nos cursos secundários e parecem também ameaçados nas Faculdades de Letras, onde o número de alunos matriculados em Filologia Clássica é diminuto, em parte porque a Licenciatura nesta especialidade oferece poucas perspectivas de emprego.

Convém, no entanto, lembrar que o papel das línguas clássicas e da cultura greco-latina na formação da civilização ocidental foi e é tão importante que estudar as personalidades que contribuíram para o enriquecimento dessa cultura em Portugal faz parte da história da cultura portuguesa.

Na impossibilidade de, no breve tempo de uma comunicação, delinear o conjunto da História da Cultura Clássica em Portugal, limitar-me-ei a estudar os principais dados biográficos de um notável filólogo clássico português do séc. XIX (nascido no séc. XVIII, mas que publicou toda a sua obra no séc. seguinte).

José Vicente Gomes de Moura nasceu em Novembro de 1769, em S. Julião de Mouronho, concelho de Coja, filho de António Simões e de Maria de Nossa Senhora, lavradores. Frequentou o seminário Episcopal de Coimbra, onde seu Tio, o Rev. José Luís Gomes de Moura, era prefeito e mestre-de-cerimónias. Ordenou-se como presbítero em 1794. Em 1795 era prefeito do Seminário e nele regia a cadeira de Grego. Em 1798 foi nomeado professor régio de Língua Latina em Penacova e, depois, em Poiares. Por carta régia de 1 de Dezembro de 1802, nomeado Professor de Latim no Colégio das Artes, tomou posse da cadeira em 17 de Janeiro de 1803. Neste Colégio regeu as cadeiras de Latim, Grego, História de Portugal e História Universal[1].

Em 1821 publicou a primeira edição de uma pequena gramática comparada de várias línguas românicas:

> *Taboas de Declinação e Conjugação para Apprender as Línguas Hespanhola, Italiana e Franceza, Comparando-as com a Portugueza,* Coimbra, Imprensa da Universidade, 1821.

Homem nascido na segunda metade do séc. XVIII, imbuído dos preceitos da *gramática racional* e da *gramática filosófica*, insiste na analogia entre as formas das diversas línguas, não obstante as diferenças. E para esclarecer a intenção com que elaborara a obra (fornecer rudimentos das línguas modernas, como veículo de cultura para os letrados que desejam ter acesso à bibliografia estrangeira), reconhece que o conhecimento das línguas é a porta aberta para as ciências.

No prefácio, acrescenta ainda:

> Não entrarão no desenho deste opúsculo, nem, suposta a brevidade dele, podião entrar, as doutrinas necessárias para fallar as ditas três línguas, prenda na verdade de grande ornamento, mas de menor utilidade aos Literatos, que estudão as línguas polidas com o fim principal de entenderem as obras dos Escriptores insignes.

Destas *Taboas* regista Inocêncio (*Dicionário Bibliográfico Português*) uma edição de 1824, provavelmente a segunda. A propósito da origem da língua

1. Em toda a subsequente bibliografia da comunicação actualizei, na maioria dos casos, a ortografia dos títulos das obras.

Para conhecimento da biografia e da bibliografia de José Vicente Gomes de Moura são importantes as seguintes obras:

RIBEIRO, José Silvestre, *História dos Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarquia*. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1871-1893, 18 volumes. Biblioteca Nacional de Lisboa, HP. 1104 V (volumes 1 a 15); HP. 1119-20-21 V (volumes 16 a 18).

GUSMÃO, F. A. Rodrigues de, *Memória da Vida e Escritos do Rev. S. José Vicente Gomes de Moura.* Lisboa, Tip. de António Henriques de Pontes, 1854 (BNL, HG. 9720 P.).

SILVA, Inocêncio Francisco da, *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, Tomo V (1860), pp. 153 e segs. Há uma edição recente da Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

portuguesa, José Leite de Vasconcelos (in *Opúsculos*, IV, 2, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, p. 875) cita José Vicente Gomes de Moura.

No mesmo ano de 1821, colige e publica a primeira edição da selecta latina destinada aos estudos secundários (que então se chamavam *estudos menores*):

> *Selecta e Veteribus Scriptoribus Loca, Iussu Regis Fidelissimi in Lucem Edita, et Scholarum Linguae Latinae Vsui Adcomodata.* Pars I, Conimbricae, ex Typographia Academico-Regia, A. D. 1821, XVII-495.

A primeira edição da segunda parte parece ter surgido apenas em 1827. A Selecta teve várias edições (segundo Inocêncio, *DBP*, tomo V): 1829, I; 1847, I; 1848, II, 1870, II; 1880, II.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa existem exemplares das edições 4.ª, 5.ª e 6.ª

Surge em seguida outra obra sua:

> *Notícia Succinta dos Monumentos da Língua Latina e dos Subsídios Necessários para o Estudo da Mesma.* Coimbra, Real Imprensa da Universidade, 1823, VII-460 pp., 4.º

Desta obra existem na BNL três exemplares.

As páginas III-VI, onde se encontra a dedicatória ao rei D. Miguel, em 64 versos latinos, faltam em muitos exemplares, dos quais foram posteriormente arrancadas por motivos políticos, após a vitória dos liberais em 1834.

O livro consiste numa história da filologia latina, à semelhança das que já existiam no resto da Europa. Podemos verificar pela *Relação dos Senhores Subscriptores* (pp. 458-460), que o livro despertou muito interesse entre os professores de Língua Latina e Grega, assim como entre os de Retórica, de estudos secundários e superiores. Interessou também juristas, magistrados, professores universitários de teologia, matemática, medicina, assim como professores de seminários, etc. Ainda hoje, a *Notícia Succinta* (que não é assim tão sucinta, como o título faria supor…) fornece aos investigadores informações não despiciendas sobre os estudos clássicos em Portugal e em toda a Europa, desde a invenção da imprensa até ao séc. XIX.

A informação bibliográfica sobre cada assunto e cada autor latino é vastíssima e dá-nos um panorama da riqueza da sua biblioteca pessoal (hoje na posse da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra) e da Biblioteca do Colégio das Artes, onde ensinou.

A sua cultura e a sua bibliografia são de tal modo enciclopédicas que se torna impossível, numa curta comunicação, dar uma ideia exacta das mesmas. Tentarei reduzir a um breve enunciado o conteúdo vastíssimo da obra.

Elabora uma lista dos latinistas portugueses, desde o séc. XV ao séc. XIX (pp. 246-248), desde Henrique Caiado, falecido em 1508, a José Monteiro da Rocha, falecido em 1819. Refere edições e traduções de autores latinos de estudiosos portugueses, desde o séc. XVI: de Horácio (p. 92), de Ovídio (p. 97), de Plínio-o-Moço (p. 134), de Tito Lívio (p. 99), de Fedro (pp. 110-111), de Quintiliano (p. 124), de Tácito (p. 132), de Terêncio (p. 53), de Virgílio (pp. 84, 87), de Pompónio Mela (p. 111), de Justino (p. 145), de Vegécio (p. 168), de Sulpícia, matrona romana do tempo de Domiciano (p. 129). Entre as versões portuguesas, insiste nas de Cícero (pp. 76-78), publicadas em Portugal, e nas de Salústio (p. 82), publicadas em Antuérpia.

Não faltam também edições e versões da Bíblia e de autores cristãos, publicadas em Portugal ou em vários países da Europa, por incentivo de portugueses (pp. 165-166, 231, 275, etc.).

As edições de autores latinos, publicadas em Lisboa e Coimbra (mesmo quando de origem estrangeira) são assinaladas (pp. 54, 73, 77 e 75, 170).

Avultam as colecções da bibliografia europeia e portuguesas:

Colecções de edições (pp. 277-283), com particular atenção para as edições dos clássicos (pp. 427-433).

Colecções de escritores latinos, em geral (pp. 248-263).

Colecções de textos de Direito Romano (pp. 266-271) e do Direito Canónico (pp. 271-273).

Colecções de discursos panegíricos (p. 254).

Colecções de poetas pagãos (pp. 255-258), de poetas cristãos (259), de poetas de várias épocas (pp. 261-263).

Colecções de textos retóricos (p. 251), de mitógrafos (p. 263, 315-316, 317-318, 331).

Colecções de historiadores (pp. 263, 366) e de disciplinas relacionadas com a História: arte diplomática (p. 325), arqueologia (pp. 314-315), geografia (321).

No capítulo da História, as Antiguidades da Lusitânia não ficaram esquecidas (pp. 319, 331).

Outros conhecimentos são recordados: leis agrárias e preceitos da agricultura (pp. 251-253); medicina (pp. 253-254); arte militar (p. 254).

Estão presentes, como é natural, a gramática e disciplinas afins: gramáticas latinas em Portugal (pp. 348, 358, 359, 360, 361); colecções de gramáticas latinas (pp. 248-251; 332-335); gramáticas portuguesas (pp. 389, 424-426); gramática comparada (pp. 352-353, 354, 358); a gramática filosófica (p. 345); disciplinas relacionadas com a gramática (pp. 348-349). Surgem dissertações sobre a célebre *Gramática Latina* do jesuíta português Padre Manuel Álvares, que foi usada pelo menos três séculos nos colégios jesuítas em todo o mundo (pp. 350-354).

A bibliografia portuguesa de Retórica e de Poética é assinalada (p. 421).

Os Dicionários surgem abundantemente: dicionários de língua portuguesa (pp. 424 e segs., 430, 432); dicionários latino-portugueses e portugueses-latinos (pp. 310-311); dicionários etimológicos, dicionários de gramática e humanidades; dicionários de filosofia e de mitologia (pp. 313-314); dicionários de História, de Geografia (p. 331); dicionários de História da Religião (p. 318); dicionários espanhóis, alemães, franceses, italianos, ingleses (pp. 311-312). Não falta sequer a citação, repetida com louvor, do I Volume do *Dicionário da Academia de Ciências de Lisboa*, relativo à letra A, publicado em 1793 (p. 426). Lamenta que não tenha sido ainda completado… Mal imaginava ele que essa aspiração só seria realizada em 2001!

Nesta vastíssima lista bibliográfica de assuntos, constam também alusões ao ensino do grego em Portugal (pp. 412-413) e a citação da obra de Frei Fortunato de S. Boaventura:

> *Memória do começo, progressos e decadência da Literatura Grega em Portugal, desde o estabelecimento da Monarquia até ao Reinado do Senhor D. José.* Tomo VIII, Parte I, das Memórias da Academia das Ciências de Lisboa (p. 423 e segs.).

Na impossibilidade de falar aqui em pormenor de todos os filólogos clássicos que José Vicente Gomes de Moura cita e das suas obras e edições de escritores latinos (pp. 148-185, 186-213; pp. 246-248), limitar-me-ei a referir dois filólogos clássicos portugueses do séc. XVI.

Um dos primeiros e mais notáveis foi D. Jerónimo Osório, Bispo de Silves, cognominado *Cícero português*. Nasceu em 1514 e morreu em 1580. Com as suas obras latinas, existe, entre outras, uma edição de Roma, de 1692, em 4 tomos, com a biografia escrita por um sobrinho do mesmo nome. Recentemente, foram lembrados os seus méritos, pelo menos em três estudos. Joaquim Mendes de Castro, membro da Academia Portuguesa da História, publicou em 1991 (Lisboa, INIC) um livro sobre a tradução dos oito primeiros cantos da *Ilíada*, atribuída ao ilustre humanista, com o título: *D. Jerónimo Osório, tradutor da Ilíada?* Nair de Nazaré Castro Soares, Professora da Universidade de Coimbra, num extenso volume de 522 pp., estudou *O Príncipe Ideal no séc. XVI e a obra de D. Jerónimo Osório* (Coimbra, INIC, 1994). Thomas Earle, lusitanista, Professor da Universidade de Oxford, informou-nos, num artigo publicado na *Revista Camoniana* de Bauru (S. Paulo, Brasil, vol. 15, 2004, pp. 139-158) sobre a existência de numerosas edições das obras de D. Jerónimo Osório nas bibliotecas de Oxford, o que dá a medida da difusão dessas mesmas obra na Europa.

Outro notável classicista português do séc. XVI foi Aquiles Estaço, professor da Universidade italiana de Sapiencia, secretário do papa PioV.

Nasceu na Vidigueira em 1524 e morreu em Roma em 1581. Uma bibliografia mais completa de Aquiles Estaço pode o leitor encontrar na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* e na *Enciclopédia Verbo-Séc XXI*[2].

Gomes de Moura regista algumas edições europeias de escritores latinos em que Aquiles Estaço colaborou com os seus comentários (pp. 64, 65, 134, 135). Mas, nas notícias bibliográficas supracitadas, o leitor verá que o nosso célebre humanista editou numerosos estudos em várias cidades europeias, sobretudo em Roma, e também desde 1571 a 1572, em Paris, Lovaina, Antuérpia, Hamburgo, Florença e Lisboa. Uma parte das suas obras pode encontrar-se nos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Aquiles Estaço escreveu igualmente versos heróicos e líricos e foi autor de Discursos (*Orationes)* em latim, pronunciados durante os pontificados de Pio IV, Pio V e Gregório XIII.

Traduziu do grego e do hebraico para latim e travou numerosa correspondência. Uma parte da obra ficou inédita.

A propósito deste humanista português, não há que notar apenas (e já não seria pouco) a sua tarefa de erudito latinista, mas também a sua relação com a Literatura Emblemática, inaugurada em 1531 por André Alciato, jurista milanês, com a publicação do primeiro *Livro de Emblemas* da literatura europeia. Este livro de Alciato originou uma poderosa corrente literária, que vigorou desde o séc. XVI até aos fins do séc. XVIII em muitos países.

Um notável autor no campo da Emblemática foi o médico húngaro Johannes Sambucoky (conhecido pelo nome latinizado de Joannes Sambucus). Frequentou várias universidades europeias e permaneceu largos anos em Viena, ao serviço do Imperador Maximiliano II, como bibliotecário e erudito coleccionador de livros e manuscritos.

Traduziu autores gregos e latinos e escreveu várias obras em latim. Relacionou-se com os mais notáveis classicistas da sua época. Nos seus *Emblemas* (*Emblemata*), livro que publicou em várias edições, há um Emblema dedicado a Aquiles Estaço (*Achilli Statio Lusitano*), o que é mais um documento da grande reputação de que este nosso humanista gozava na Europa[3].

---

2. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Lisboa – Rio de Janeiro. *Enciclopédia Verbo-Séc. XXI*, Editorial Verbo, Lisboa-São Paulo. Nesta Enciclopédia, o artigo sobre Aquiles Estaço é assinado pelo Prof. Américo da Costa Ramalho.

   Convém não confundir o nome do humanista português com o de um romancista grego, do séc. II d. C., Aquiles Tácio. O romance deste escritor grego (*Os Amores de Leucipe e Clitofonte*) foi traduzido por PENA, Abel, Professor da Faculdade de Letras de Lisboa, e publicado pelas Edições Cosmos, 2005, na Colecção "Labirintos de Eros".

3. Para a biografia e bibliografia de Sambucus é útil consultar a seguinte obra: VISSER, A. S. Q., *Joannes Sambucus and The Learned Image (The Use of the Embleme in the Late-Renaissance Humanism)*. Brill's Studies in Intellectual History. General Editor A. J. Vanderjact. University of Groningen. Volume 128.

Mas passemos novamente à biografia de José Vicente Gomes de Moura.

Além das obras supracitadas, Gomes de Moura escreveu ainda selectas, compêndios e obra poéticas em latim e discursos.

Registo duas dessas obras:

Selecta ad usum scholarum Rhetorices, Coimbra, 1828.

Compendio de Gramática Latina e Portuguesa, 1829, que alcançou a 12.ª edição em 1870. Muitas destas edições existem na Biblioteca Nacional de Lisboa.

A tarefa mais importante do fim da sua vida foi, porém, a colaboração na edição portuguesa do *Léxico Greco-Latino* de Hederico[4].

Esta edição (publicada em Coimbra, pela Imprensa da Universidade entre 1845 e 1861) foi preparada para remediar a carência em Portugal de livros escolares de grego, como disciplina preparatória para a Universidade.

Uma equipa de helenistas, nomeada por D. Francisco Alexandre Lobo, «*reformador geral dos estudos*» como então se dizia (a que hoje se chamaria «ministro da educação»), a partir da edição de 1796 do Léxico de Benjamim Hederico, começou a trabalhar na edição portuguesa do mesmo em 1829. A primeira etapa do trabalho decorreu até 1834. Depois da vitória de D. Pedro (Rei de Portugal e Imperador do Brasil) sobre o seu irmão D. Miguel, o trabalho foi suspenso porque as lutas políticas obrigaram os helenistas a pedir a demissão. O trabalho, retomado em 1839, continuou com muitas dificuldades até 1861.

Vários helenistas, além de Gomes de Moura, tomaram parte na tarefa, simultânea ou sucessivamente. Entre outros, são de notar António José Lopes de Morais, professor da Universidade de Coimbra, e António Inácio Coelho de Morais, futuro professor de Grego e de Latim na mesma Universidade.

Os helenistas portugueses actualizaram as três partes do *Léxico* de Hederico (Hermenêutica, Analítica, Sintética) e enriqueceram-na com palavras

---

Existe nos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa uma edição dos *Emblemata*: Joannes Sambucus, *Emblemata*, 2.ª ed., Antuérpia, Ex Officina Christoph. Plantini, 1566.

Tive conhecimento desta bibliografia e destes factos pela gentilíssima informação que me facultou o Senhor Doutor Rubem Amaral Junior, Embaixador do Brasil na Sérvia e Montenegro, a cuja colaboração estou muito grata.

4. Para informação sobre a edição portuguesa do *Léxico Greco-Latino* de Hederico, é útil a leitura da obra de GUSMÃO, F. A. Rodrigues de, registada na nota 1, sobretudo as pp. 10 a 18. Também é útil outra obra do mesmo autor: *Uma Página da Nossa História Literária*, 1828-1834. Portalegre, Oficina Tipográfica de A. C. S. Rosa, 1875. Esta obra existe na BNL e na Biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa.

Para quem esteja interessado em mais pormenores sobre este assunto, informamos de que há um extenso artigo, publicado em 1980: TEVES COSTA, Maria Helena de, "A Edição Conimbricense do *Léxico Greco-Latino* de Hederico", in *Euphrosyne,* Revista de Filologia Clássica, Nova Série, vol. X, pp. 199-240. Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.

colhidas noutras fontes. Acrescentaram, além disso, um apêndice de 32 000 palavras, uma lista de autores gregos e das suas edições; uma lista de palavras gregas agrupadas por «famílias», semelhante a *Le Jardin des Racines Grecques* de Claude Lancelot, um dos pedagogos de Port-Royal.

A edição portuguesa do *Léxico Greco-Latino* de Hederico é um trabalho correcto cientificamente e que não tem mais deficiências do que as correntes, na época, em trabalhos do mesmo género.

Do ponto de vista pedagógico pode estranhar-se que a língua de saída seja o latim, e não o português. Apesar da vasta bibliografia que os helenistas da equipa possuíam, parece não se terem dado conta de que o português João de Barros, na *Gramática da Língua Portuguesa*, publicada em 1540,tinha já vigorosamente defendido o ensino do grego e do latim com livros didácticos escritos em português e com o estudo paralelo da língua nacional. Convém não esquecer que o gramático Amaro de Roboredo, antecipando Coménio, tinha publicado em Lisboa, em 1623, a sua *Janua Linguarum* trilingue (luso-castelhana-latina) e um *Compendium Calepini*, em que a língua de saída era o português[5]. Além disso, a reforma pombalina dos estudos gerais recomendava uma metodologia análoga[6].

O assunto foi aliás discutido pela equipa, mas duas considerações conduziram à solução adoptada: por um lado, substituir a língua latina pela portuguesa exigiria trabalho de vários anos; por outro lado, os alunos que na época se matriculavam em grego já possuíam uma vasta preparação em língua latina.

Com esta informação, termino uma breve notícia sobre um notável filólogo clássico português (que morreu em 1854), assunto que escolhi por estar convencida de que não interessa apenas falar de reis, políticos, militares e escritores de prosa de ficção, mas que os professores competentes e os eruditos filólogos também contribuíram para o enriquecimento da pequena pátria lusitana.

5. Sobre os gramáticos portugueses existe uma valiosa e extensa bibliografia do séc. XX, da autoria de CARVALHÃO BUESCU, Maria Leonor, que se pode encontrar nas páginas finais do volume publicado em sua homenagem: *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu.* Edições Colibri, 2003.

6. Ver TEVES COSTA, Maria Helena de, "Livros Escolares de Latim e de Grego Adoptados pela Reforma Pombalina dos Estudos Menores in *Arquivos do Centro Cultural Português* da Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1979, vol. XIV, pp. 87-329. Nas pp. 311 a 329, estão transcritas as *Instruções para os Professores de Gramática Latina, Grega, Hebraica e de Retórica.*

IV

INTELECTUAIS E POLÍTICA.
TRANSIÇONS PARA A DEMOCRACIA

INTELECTUAIS E PODER POLÍTICO A PRETEXTO DA FACULDADE DE DIREITO DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (1834-1910)

Fátima Moura Ferreira
Instituto de Ciências Sociais, NEH –Universidade do Minho

Resumo: Diferentemente do enfoque privilegiado da historiografia francesa sobre os intelectuais, produzida desde meados dos anos 80, que enfatiza o posicionamento e envolvimento crítico do intelectual moderno face ao poder político, partimos de uma noção mais alargada desta categoria social, identificando-a com a de produtor e criador cultural[1].

Neste horizonte analítico, intentamos acompanhar o processo de estruturação do campo intelectual-académico a partir de um estudo de caso centrado num estabelecimento capital do sistema de ensino superior português Oitocentista, a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, instituição detentora do exclusivo da formação jurídica no decurso do Constitucionalismo Monárquico (1834-1910). Simultaneamente, pretendemos indagar o papel de uma categoria específica de juristas, os professores de Direito, que conhecem, no princípio da instauração do liberalismo português, uma estruturação da carreira académica que os confina a esse universo[2], no processo de legitimação do Estado moderno português, no curso de Oitocentos e primeiros anos da década de Novecentos (Charle, 1989).

Palavras-chave: História social, intelectual, universidade, poder

Delineamentos do processo de estruturação do campo intelectual-académico (1834-1910)

Numa análise na longa duração, dois movimentos se afiguram particularmente expressivos, ainda que complementares, no que respeita à estruturação do campo intelectual-académico português, no período balizado pela Monarquia Constitucional (Cruzeiro, 1990, Ferreira, 2004). O seu desenlace vem a ocorrer na sequência da instauração da República (1910), na senda de movimentações mais profundas, que se materializam nos anos finais da primeira década do século XX. Estas respeitam ao alargamento do espaço do ensino universitário português, na esteira do crescimento e da dignificação das escolas

1. Veja-se, sobre esta problemática, a síntese analítica produzida por Dosse, 2003. Para o caso português consulte-se Santos, 1988 e Silva, 1997.

2. Até então os professores e doutores das faculdades jurídicas (Leis e Cânones) tinham a possibilidade de ingressar na carreira da magistratura superior, a qual permitia o acesso potencial aos lugares do topo da hierarquia administrativa e política central (Subtil, 1996: 324-332; Ferreira, 2001).

superiores localizadas na capital (Lisboa) e na segunda cidade do país (Porto). Portugal passa, a partir de então, a dispor de três universidades, donde resulta a abolição do monopólio do ensino universitário e o fim do exclusivo da formação jurídica, ambos confinados à "capital intelectual" do país, Coimbra.

A questão, como sabemos, não é nova. Em dois momentos da história política Oitocentista, constatamos iniciativas tendentes a contrariar a hegemonia universitária coimbrã, por parte de sectores afectos ao ensino superior (maioritariamente sediados em Lisboa).

O primeiro tem lugar nas imediações da instauração do liberalismo português (1834-1836), com ramificações esporádicas e efémeras nos anos seguintes, expressas na Câmara dos Deputados. Manifesta-se, fundamentalmente, através de um conflito entre instituições, concretamente entre escolas de índole técnica-científica e faculdades de ensino erudito, reclamando, as primeiras, a paridade estatutária com a Universidade de Coimbra, no quadro de uma ambiência revolucionária, propicia a enaltecer e a legitimar propostas, como a citada, justificadas em nome da ideologia do progresso.

Apesar da expressividade dessas movimentações (Ferreira, 2004:30-46), a primeira reforma do ensino superior, decretada por um governo afecto à ala da esquerda liberal (1836), conserva e re-consagra a hegemonia da instituição universitária, no quadro de uma reforma tendente a normalizar a "instrução superior".

Um segundo momento, revelador da existência de tensões no interior do espaço do ensino superior, tem lugar nos alvores da Regeneração. Das iniciativas então lançadas, vale a pena reter, o projecto de lei de autoria de um professor da Escola Politécnica de Lisboa (instituição rival da Universidade de Coimbra), Oliveira Pimentel, sobre "As bases que devem presidir à reorganização da Instrução Superior" (1854), em que preconiza a supremacia académico-institucional das escolas superiores de Lisboa sobre as demais do país. A proposta em si nada tem de inovador, filiando-se nas reivindicações do passado recente, mas, curiosamente, desperta um significativo movimento de protesto, traduzido no envio de representações de diferentes Câmaras Municipais à Câmara dos Deputados, ilustrativo dos ecos políticos que a matéria do ensino superior ainda conserva, em contexto de renovação de ciclo do liberalismo português (Ferreira, 2004: 66).

É certo que a questão em torno do eventual alargamento do espaço universitário cairá por terra, ressurgindo, bastante mais tarde, e num quadro de manifesto apaziguamento da matéria no interior do espaço académico, como o testemunha, entre outro indicadores, o projecto de lei sobre a "Reforma da Instrução Superior" (1886), de autoria do professor da Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra, Rocha Peixoto, objecto de renovação

dois anos mais tarde, em que é proposta a criação de duas novas universidades no país (Lisboa e Porto). Dir-se-ia, que a proposta citada indicia duas realidades. Por um lado, sugere a consolidação do espaço do ensino superior, traduzida, nomeadamente, no crescimento, na dignificação e na co-existência, supostamente, harmoniosa entre os estabelecimentos existentes, mas reflectida, muito especialmente, no propósito de reforçar o espírito corporativo da instituição, mediante a criação de uma organização supra-universitária, que articule os três estabelecimentos a estabelecer. A tomada de consciência do "poder dos académicos" vai mais longe ao propor-se, simultaneamente, uma gestão universitária autónoma, liberta da tutela em relação ao aparelho administrativo central, e uma participação mais activa dos professores do ensino superior nos assuntos da instrução em geral (Ferreira, 2004: 70-71). Por outro lado, o conteúdo do Projecto de lei mencionado faz denotar como as aspirações nutridas por académicos não encontram ressonância junto ao poder político, tardando o seu reconhecimento[3].

Concomitantemente, assiste-se, nas proximidades da implantação da República, a um novo discurso universitário, observado a partir da instituição que analisamos, a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (Souza; Reis, 1907, 1910; Charle, 1994). Este centra-se na apologia da autonomização e especialização científicas, mediante a defesa do estatuto do professor especialista em detrimento da concepção dominante do lente generalista, visível no curso de Oitocentos. Esta nova imagem de professor encontrará eco na legislação republicana, que consagra, num quadro mais amplo, o fechamento do espaço universitário sob o signo hegemónico da produção do conhecimento científico – sintomas da consolidação do campo intelectual-académico ("Bases da Constituição Universitária de 19 de Abril de 1911»; Ferreira, 2004:83-88). É, então, que as universidades são perspectivadas, entre outras finalidades, como centros vocacionados para a produção científica, ao mesmo tempo que a gestão científica e administrativa passa a ser confiada, exclusivamente, aos professores do quadro, consumação, em suma, da hierarquia universitária (ou dito por outras palavras, da consagração formal do estatuto do professor catedrático).

Afirmação do professor de Direito na qualidade de intelectual

Vale a pena analisar as repercussões deste novo discurso em torno do professor universitário, na prática docente, susceptível de ilustrar a assunção da sua especificidade enquanto produtor e criador intelectual, a partir da instituição que estudamos, a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.

3. Com efeito, elas só terão lugar no quadro da mudança política, provocada pela implantação da República, não obstante o gesto percursor da autonomia administrativa, decretada por João Franco (1907).

Com efeito, é no trânsito de finais de Oitocentos para Novecentos, quando se intensifica a manualização (visível tanto no crescimento da produção intelectual escrita como na apologia dessa prática enquanto marca distintiva do estatuto do universitário, na perspectiva de Marnoco e Souza), que se assiste à afirmação do professor de Direito, não só como um formador de saberes-fazeres, na linha do papel que lhe era assinalado, no curso do século XIX, mas também como um doutrinador, com os olhos postos, tanto na realidade portuguesa como nos ecos exteriores. Daí que, num país em que não existia uma forte cultura de saberes como a filosofia, a ciência política, ou mesmo a economia, os melhores exemplos sobre estas matérias se encontrem nos seus escritos, realidade que se intensifica quando a cimentação e a ordenação dos saberes jurídicos pressupunham teorias gerais sobre a sociedade e o Estado.

Socorramo-nos, para o efeito, de algumas ilustrações, passíveis de evidenciarem o contributo intelectual dos professores de Direito na conceptualização da modernidade política portuguesa, no trânsito do século XIX para o século XX. Com esse fim, partimos de um recorte analítico composto pelas disciplinas jurídicas que mais directamente versam a construção jurídica do domínio público – o Direito Administrativo, o Direito Político, a Economia Política e a Filosofia do Direito, disciplina considerada axial do plano de estudos jurídicos – com o fim de averiguarmos, conforme referimos, o papel da Faculdade de Direito, na vertente exclusiva da construção jurídica do domínio público, no processo de legitimação e, porventura, doutrinação da Modernidade política, empreendida ao longo do século XIX e primeiros anos do século XX.

Da ciência administrativa apostada, nos seus inícios, na promoção do vínculo entre o centro e a periferia, com vista à consolidação das estruturas representativas e à própria unificação do Estado, passou-se à abordagem da orgânica administrativa em termos de desenvolvimento da dinâmica estatal, a tal ponto que, nas palavras subscritas de Orlando, o direito administrativo se afirma "como ciência da actividade do Estado". O Estado administrativo concorre, assim, para a consolidação do Estado Político (ver, entre outros, Couto, 1849; Freitas, 1861, Laranjo, 1894, e, muito especialmente, Pedrosa, 1908).

Por seu turno, é no âmbito da chamada Ciência Política e no contexto da explanação de uma concepção organicista e solidária dos poderes políticos, que a partir de finais dos anos 60, inícios da década de 70, se assiste ao criticismo dos pressupostos individualistas, por intermédio de Garcia. Porém, é com Marnoco e Souza que nos deparamos, de uma forma mais explícita e substantiva, com uma abordagem crítica dos fundamentos do Constitucionalismo Monárquico, supostamente baseada numa leitura científica do fenómeno político, orientada na defesa de um regime que desse guarida à

representação política dos interesses sociais da nação (Souza, 1910). Desta feita, propõe-se a coexistência da representação política individual, que se deve expressar, na linha do Constitucionalismo Monárquico, na Câmara Baixa, representativa da soberania nacional, acasalada com a representação corporativista dos interesses sociais, que encontra em José Tavares o seu ponto de chegada, através da apologia da colaboração entre a acção individual e a acção social do Estado (Tavares, 1909).

Analogamente, a economia política transita da defesa de um liberalismo económico moderado, mediatizado pelo papel atribuído ao associativismo (Forjaz), para a defesa de um papel positivo (e não meramente negativo como o liberalismo clássico pressupunha) do Estado, bem patente em Marnoco e Souza - na esteira do advogado mais embrionariamente por Laranjo. Como adverte Marnoco, "a verdadeira doutrina sobre a intervenção do Estado encontra-se num meio termo entre o individualismo e o socialismo, de modo que o Estado, sem se substituir aos diversos agregados sociais, promova os benefícios gerais que eles não possam realizar" (Souza, 1997:236).

Em suma, os vários desenvolvimentos disciplinares, contemplados, sinteticamente, na nossa análise[4], confluem na apologia de um modelo intervencionista do Estado, mediatizado pela valoração da acção individual, no contexto do repúdio crescente que afecta as doutrinas individualistas. Desta feita, o que se nos afigura de realçar**,** é a quase ausência de reflexão acerca do Estado liberal, entre os professores da Faculdade de Direito, que produzem manuais durante a primeira fase, compreendida entre ao anos 40 e os anos 70. Apenas lateralmente detectamos breves alusões ao Estado, no que respeita à Filosofia do Direito, no contexto da teorização ecléctica do individualismo jurídico, sustentada por Vicente Ferrer (Paiva, 1844 e sucessivas edições até aos anos 80), passando pela ingerência estatal na determinação do mínimo ético que preside à regulamentação da liberdade individual, de acordo com a proposta reflexiva de Dias Ferreira (Ferreira, 1864). Com efeito, é no âmbito da assunção mais explícita dos pressupostos krausistas, realizada por Rodrigues de Brito, que assistimos, à valoração da dimensão sociabilitária como instância de realização plena da individualidade, no contexto da apologia de um ideal de Estado liberal que combina, não obstante, finalidades sociais, inscritas na explanação do princípio social, associado à mutualidade de serviços (Brito, 1871). E é em termos de continuidade dos pressupostos krausistas que se articulam com os vários sociologismos, explanados no interior da Faculdade de Direito, nos finais de Oitocentos e primórdios de Novecentos, que assistimos à sua invocação para legitimar propostas que se queriam científicas. Daí, a rejeição do atomismo social e das teses contratualistas e a afirmação do estatuto

4. Para uma análise mais detalhada sobre esta problemática ver Ferreira, 2004: 319-471.

ontológico das totalidades sociais (tais como a família, os agregados sociais, e a nação), perspectiva que deu actualidade a um debate – comum a outros países – acerca dos graus de aproximação ou de analogia existentes entre os organismos biológicos e os organismos sociais.

Foi neste contexto que ganhou terreno a perspectivação sociológica do Estado, ancorada na crítica ao individualismo e apostada em demonstrar que o todo – particularmente o todo nacional – é mais do que o somatório das partes.

Em jeito de conclusão

Do exposto ressalta o contributo intelectual do professor de Direito na conceptualização da modernidade política portuguesa, no trânsito de Oitocentos para Novecentos. Porventura, ele representa a assunção da especificidade de uma categoria particular de juristas, no âmbito do processo lento e tardio da modernização da sociedade portuguesa. Sem dúvida, mais marcante que o papel desempenhado pelos seus pares na trajectória política do Constitucionalismo Monárquico, através do exercício de cargos políticos. Com efeito, é modesta a presença de professores de Direito na elite ministerial da Monarquia liberal (12 num total de 76 professores, entre 1836 a 1910), tanto mais significativa porque não regista a presença de figuras que se destacam pela regularidade e frequência no exercício da função ministerial[5]. Ela contrasta, porém, com a comparência regular dos professores de Direito na elite parlamentar, particularmente expressiva, no período de lançamento das estruturas liberais (primeira metade do século XIX) e na fase final da monarquia (finais anos 70 a 1910), sintoma de um eventual reconhecimento do papel social dos professores de Direito.

5. Concretamente, apenas cinco professores exercerem três ou mais pastas ministeriais, destacando-se o professor Dias Ferreira que desempenhou 10 pastas ministeriais e 23 mandatos parlamentares (Ferreira, 2004: 287-288).

REFERÊNCIAS

"Bases da Constituição Universitária de 19 de Abril de 1911", Colecção de Legislação Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912.

BASTIEN, Carlos (introducção e direcção da edição) (1997), *José Frederico Laranjo Princípios de Economia Política (1891)*, Lisboa, Banco de Portugal.

BRANDÃO, Maria de Fátima (introducção e direcção da edição) (1997), José Ferreira Marnoco e Souza, *Ciência Económica, Prelecções Feitas ao Curso do Segundo Ano Jurídico do Ano 1909-1910*, Lisboa, Banco de Portugal.

BRITO, Joaquim Rodrigues de (1871), *Philosophia de Direito*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

COUTO, José Dias de Carvalho e Francisco d'Albuquerque (1849), *Apontamentos de Direito Administrativo com referencia ao Código Admin. Den 18 de Março de 1842 redigidos segundo as prelecções oraes do Illustrissimo Senhor Basílio Alberto de Sousa Pinto feitas no anno de 1844 a 1845*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

FERREIRA, José Dias (1864), *Noções Fundamentaes de Philosophia do Direito*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

FREITAS, Justino António de (1861), *Instituições do Direito Administrativo Portuguez.* Coimbra, Imprensa da Universidade.

GARCIA, Manuel Emydio (1889), *Sciencia Politica e Direito Politico, 2º anno Jurídico, 4ª cadeira, 1889-1890*, Litographia Marco da Feira.

LARANJO, José Frederico (1894), *Princípios e Instituições do Direito Administrativo*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

PAIVA, Vicente Ferrer Neto (1844), *Elementos de Direito Natural ou de Philosophia de Direito*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

PEDROSA, A. L. Guimarães (1908), *Curso de Ciência da Administração e Direito Administrativo*, Prelecções feitas na Universidade de Coimbra, Coimbra, Imprensa da Universidade.

SOUZA, Marnoco e (1910), *Direito Politico – Poderes do Estado sua organização segundo a Sciencia Politica e o Direito Constitucional Português*, Coimbra, França Amado.

SOUZA, Marnoco e; Reis, Alberto dos (1907), *A Faculdade de Direito e o seu ensino*, Coimbra, F. Rança Amado.

SOUZA, Marnoco e; Reis, Alberto dos (1910), *O Ensino Jurídico na França e na Itália, Missões Scientificas da Faculdade de Direito*, Coimbra, imprensa da Universidade.

TAVARES, José (1909), *Sciencia do Direito Politico*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

BIBLIOGRAFIA

CHARLE, Christophe (1989), "Pour une histoire sociale des professions juridiques à l´époque contemporaine. Note pour une recherche", *Actes de la Recherche en sciences sociales*, nº 76-77 – mars, pp. 117-119.

CHARLE, Christophe (1994), *La République des universitaires*, Paris, Ed. Seuil.

CRUZEIRO, Maria Eduarda (1990), *Action Symbolique et Formation Scolaire. Facultè de Droit dans la seconde moité du XIXe Siècle*, tese de doutoramneto apresentada na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

DOSSE, François (2003), *La Marche des Idées. Histoire des Intellectueles – Histoire Intelectuelle*, Paris, Éditions La Découverte.

FERREIRA, Fátima Moura (2001), "Alguns contornos da configuração do campo jurídico: a elite judicial do Supremo Tribunal de Justiça (1833-1851)", *Penélope*, nº 24, 121-146.

FERREIRA, Fátima Moura (2004), *A Institucionalização do Saber Jurídico na Monarquia Constitucional – a Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*, Braga, Universidade do Minho, 2 vols.

PEDROSA, Alcino (introducção e direcção da edição) (1995), "Elementos de Economia Politica e estadística (1874)", in *Adrião P. Forjaz de Sampaio, Estudos e Elementos de Economia Política (1839-1874)*, Lisboa, Banco de Portugal, 1995, tomo II.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1988), *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa, Presença.

SILVA, Augusto Santos (1997), "Fundadores e símbolos de fundação da cultura liberal", *Palavras para um País*, Lisboa, Celta.

SUBTIL, José Manuel Louzada Lopes (1996), *O Desembargo do Paço (1750-1833)*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa.

ENTRE LACUNAS E EXCESSOS: JORNAIS PORTUGUESES VERSUS O JORNAL BRASILEIRO *PORTUGAL DEMOCRÁTICO*

Gilda Santos
UFRJ, CNPQ

Resumo: Do confronto entre quatro jornais de grande circulação em Portugal e o jornal brasileiro *Portugal Democrático*, editado em São Paulo entre 1956 e 1975, por um grupo de intelectuais portugueses exilados no Brasil, destaco para exame o noticiário sobre a morte de Jaime Cortesão, ocorrida em agosto de 1960, plena ditadura salazarista. O cotejo de notícias vem confirmar, mesmo nos necrológios, a pesada censura imposta à imprensa portuguesa, em contraste com a liberdade de que se beneficiou o jornal brasileiro, podendo este exaltar, de modo impossível no contexto português, um "mestre" no combate a tudo de nefasto que Salazar sintetizou.
Palavras-chave: *Portugal Democrático*; Jaime Cortesão; censura; imprensa; relações luso-brasileiras; anti-salazarismo.

> *Finalmente* c) *o reconhecimento* post mortem *dos escritores e dos artistas de prestígio que em vida se opuseram ao regime. Aqui a excepção não ocorria por arrependimento tardio, longe disso. Ao aceitar o elogio dos indiscutíveis do passado, a Censura e a* intelligentzia *oficial pretendiam fazer a prova de uma independência que avalizasse o empenhamento com que combatiam os adversários do presente.*
>
> *Salvar os mortos e enterrar os vivos, eis o princípio. Com ele o fascismo pôs luto laudatório por um Sérgio que perseguiu e encarcerou em vida; por um Aquilino que lançou aos tribunais; por Irene Lisboa, a tão amesquinhada; por Ribeiro de Pavia, morto de fome; por Casais Monteiro, exilado; por Afonso Duarte, Abel Salazar, Jaime Cortesão, Lopes Vieira, resistentes caluniados. A todos, cristãmente, a Censura retirou a excomunhão à hora do sudário mas, ao citar-lhes a memória, alinhava-os na mesma lápide em que exaltava os seus medíocres defuntos*
>
> "Técnica do Golpe de Censura" - José Cardoso Pires[1].

O primeiro número do jornal *Portugal Democrático* vem à luz, em São Paulo, com data de 07 de julho de 1956, fundado por um grupo de intelectuais portugueses exilados no Brasil e unidos pelo mesmo ideal de protesto e denúncia em relação aos desmandos salazaristas. Desde logo contou com um corpo de colaboradores de alto nível, reunidos em torno da figura tutelar de João Sarmento Pimentel, o autor do excelente e esquecido *Memórias do Capitão*. Dentre muitos outros, há que destacar os nomes assíduos de Adolfo Casais

1. PIRES, José Cardoso. *E agora José?* Lisboa: Moraes [1977] p. 232-3.

Monteiro, Fernando Lemos, Jorge de Sena, Carlos Maria de Araújo, Paulo de Castro, Vítor Ramos, Miguel Tavares Rodrigues, aos quais se somam eventuais colaborações de Jaime Cortesão, Agostinho da Silva, Maria Archer, Eduardo Lourenço, ou as de renomados brasileiros como Manuel Bandeira, Raquel de Queirós, Gustavo Corção, Rubem Braga, Fernando Sabino, Érico Veríssimo...

A função precípua do periódico, de tiragem mensal, seria manter os, de alguma forma, "exilados" a par do que em Portugal se passava, sobretudo quanto a uma ação oposicionista ao regime. As notícias, sempre acompanhadas de comentários críticos, visavam, obviamente, a direcionar o leitor a uma atitude de repúdio à ditadura, procurando despertar-lhe a consciência para as "sutilezas" da censura e repressão lá praticadas. Nesse sentido, como seria de esperar em publicações do gênero, não faltam "palavras de ordem" e "slogans" necessários à proposta de envolver e influenciar o leitor. Mas as páginas do jornal também acolheram variadas matérias de cunho cultural, como poemas e comentários sobre diversas manifestações artísticas. Não faltam também charges e caricaturas, onde só pode ser Salazar a figura mais visada. E aqui cabe destacar a série de desenhos do "rato", criada por Fernando Lemos, de enorme sucesso. Aliás, ao artista deve-se também a supervisão do jornal quanto ao que hoje chamaríamos de "programação visual", bastante superior a seus congêneres na altura.

Presente em cada número, o lembrete "*Portugal Democrático – um jornal português que não é submetido à censura*" assegurava ao leitor uma credibilidade há muito ausente dos jornais publicados em Portugal... Os tempos de plena liberdade então vividos no Brasil garantiram-lhe a total independência de que muito se beneficiou. Exemplo claro serão as notícias proibidas em Portugal, mas veiculadas nas suas páginas, obtidas possivelmente através dos muitos contactos mantidos com comitês e associações oposicionistas portuguesas espalhadas pelo mundo, em clandestinidade ou não. Várias propostas de ações contra Salazar evidenciam ainda os elos a uma rede internacional bem documentada. Por outro lado, um caráter associativo, e mesmo filantrópico, se depreende das páginas do jornal, dada a freqüência com que estampam apelos de adesão a iniciativas práticas de solidariedade para com os perseguidos políticos em muitos países, como campanhas de arrecadação de fundos, por exemplo, em prol do "Natal do preso político".

Com o "25 de Abril" o Portugal Democrático perde razão de ser. Ainda sobrevive até março de 1975 (nº 204), mas o número 205, não-datado e de feição gráfica diferenciada, dá por encerrada essa trajetória memorável. Das mais brilhantes que alguma assumida Oposição foi capaz de manter, por tanto tempo, em tão alto padrão.

Reunidas, essas características dão ao jornal personalidade única no panorama da imprensa luso-brasileira do Séc. XX, sobretudo no que concerne

às agora chamadas sociabilidades intelectuais, enquanto modos de análise interdisciplinar dos processos de circulação de valores culturais entre grupos.

Feita esta rápida apresentação, é tempo de dizer que desde que comecei a examinar mais atentamente o periódico, sempre me pareceu indispensável um cotejo com o que se passaria na imprensa portuguesa da mesma altura.

A oportunidade chegou no primeiro semestre de 2005, graças à Bolsa de Pesquisa que me foi concedida pela *Fundação Calouste Gulbenkian* e graças à aquiescência de minha universidade em meu afastamento do país por quatro meses.

Obrigada a selecionar jornais portugueses para o pretendido cotejo, optei por quatro títulos, tendo em vista o dado objetivo de que neles também escreveram alguns colaboradores do *Portugal Democrático*. São eles: o *Diário de Notícias* e o *Diário Popular*, de Lisboa; e *O Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro*, do Porto.

Feita a seleção, deparo-me com um grave problema de dimensões: enquanto o *Portugal Democrático* era de tiragem mensal, e nos seus quase 19 anos de existência totalizou apenas os mencionados 205 números, os seus contemporâneos portugueses eram diários. Feitas as contas, nos referidos 18 anos e 9 meses eu estaria diante de cerca de 27.000 números, somados os quatro jornais (trata-se, evidentemente, de uma estimativa, pois aqui não se leva em conta nem os anos bissextos, nem as eventuais falhas ou eventuais números especiais). Significa dizer que, nos 113 dias inteiros passados em Portugal, eu teria de examinar 238 jornais por dia – o que, evidentemente, seria tarefa irrealizável.

Diante deste quadro de nítida impossibilidade para uma investigação individual, a solução que me pareceu lógica foi a de optar por determinados recortes temáticos, não perdendo de vista a proposta básica de ênfase sobre as relações luso-brasileiras e sobre as questões culturais, a partir de uma perspectiva que se coaduna com a minha área de atuação, a de privilégio à análise de textos. Deste modo, a partir de um percurso cronológico que começa em junho de 1956 (pois, como habitualmente acontecerá, o jornal brasileiro sai na primeira semana de cada mês e reporta-se aos acontecimentos do mês anterior), detive-me num período que em particular considerei rico de interesse, situado à volta de 1959/1960, e rastreei notícias ligadas ao asilo político de Humberto Delgado na Embaixada Brasileira de Lisboa (janeiro de 1959); à visita de Érico Veríssimo a Portugal (fevereiro/março de 1959); à realização do IV Congresso Luso-Brasileiro na Bahia (agosto de 1959); à visita de Juscelino Kubitschek de Oliveira a Portugal (agosto de 1960); à morte de Jaime Cortesão (agosto de 1960) e, paralelamente, examinei em todos os números compulsados as páginas das chamadas "Letras e Artes".

É evidente que, mesmo antes deste contato direto com os periódicos, eu não ignorava as peculiaridades que caracterizavam a imprensa portuguesa ao tempo de Salazar, arrolhada pela forte vigilância da Censura. Contudo, não deixa de ser uma experiência chocante constatar com os próprios olhos o quanto os jornais pareciam ocos de idéias e eivados de beletrismo bombástico nas escassas páginas de noticiário propriamente dito, já que a maioria das páginas era dedicada aos esportes e a anúncios comerciais...

Neste ponto, vale a pena frisar a complexidade interpretativa que uma análise de periódicos requer. Como o texto, para lá do conteúdo, envolve um forte componente gráfico, com regras próprias, há que acionar sistemas significativos de diversas naturezas para se chegar a conclusões mais seguras, ou seja, deve-se proceder efetivamente a uma leitura intersemiótica. O tipo de texto, quem o assina ou não, o espaço e a posição que ocupa no jornal e na página impressa (inclusive a sua "vizinhança"), o tamanho do título e do subtítulo, o formato da letra, a presença ou não de citações, de imagens, de caixas, de destaques, de legendas – tudo isto precisa ser cruzado, porque contém elementos significativos. No que se refere ao texto propriamente dito, há que necessariamente convocar certos crivos, tais como os de objetividade e subjetividade; verossimilhança e credibilidade, sentido manifesto e sentido latente, entrelinhas, "segundas intenções"; ideologias, contextos... Se é verdade que a análise do texto literário *stricto sensu* também não deve esquecer estes elementos, a par da sua específica dimensão artística, é verdade também que o texto jornalístico freqüentemente pode ser lido como texto literário. Como adverte José Manuel Paquete de Oliveira[2]:

> *Para interpretar um jornal não basta analisar o conteúdo da suas notícias e informações; -* ***o que diz****. É necessário observar a forma como o diz, de que modo, com que ênfase. Os jornais não têm só o poder de seleccionar noticias e acontecimentos, mas também o poder de escolher e valorizar os sujeitos e os valores protagonistas de acções dotadas de 'sentido intersubjetivo'. O produto informativo parece ser o resultado de uma série de negociações, pragmaticamente orientadas, que têm por objeto o que é publicado, e o modo como é publicado no jornal, transmitido no noticiário ou no telejornal. Essas 'negociações' são efectuadas pelos jornalistas em função de factores com diferentes graus de importância e de rigidez e consoante os momentos diversos do processo produtivo das mensagens.*

No caso em questão, pretendemos contrapor um periódico que exibe, desde seu nascimento, e durante toda sua existência, o aviso ESTE NÚMERO NÃO FOI VISADO PELA COMISSÃO DE CENSURA EM PORTUGAL a outros obrigados, desde a implantação do Estado Novo, à fórmula ESTE

2. José Manuel Paquete de OLIVEIRA, Dissertação para tese de Doutoramento em Sociologia "Formas de 'Censura oculta" na imprensa escrita em Portugal no pós 25 de abril (1974-87) Lisboa, 1988 (Univ. Técnica de Lisboa – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa) *Vol II, P. 417*

JORNAL FOI SUBMETIDO A EXAME PRÉVIO ou, à mais concisa, VISADO PELA CENSURA. E todos bem sabemos a diferença brutal que, em termos de liberdade, estas poucas palavras acarretam.

Os procedimentos censórios de Salazar seguem modelos de outras ditaduras européias e em nada diferem daqueles adotados por Francisco Franco, Benito Mussolini ou Adolph Hitler. Aliás, poderiam ser assinadas por qualquer um deles estas diretrizes do tristemente famoso *Mein Kampf:*

> *Está na primeira linha do interesse do Estado e do Povo impedir que os cidadãos sejam aconselhados por mestres incapazes, ignorantes ou mal intencionados. O Estado tem o dever de observar a sua acção e evitar os excessos. Para isto é especialmente necessário ter-se a Imprensa vigiada, porque a sua influência sobre os homens é especialmente forte e penetrante. O Estado não deve perturbar-se pelo brilho da chama da liberdade de Imprensa e deixar-se levar à falta do seu dever, ficando a nação com prejuízos. Deve, com implacável firmeza, assegurar-se desse meio de esclarecimento e colocá-lo ao seu serviço e ao da nação*[3].

Como se sabe, os jornalistas em Portugal (como todos os seus colegas em situações similares), em termos individuais ou coletivos, exercitaram-se em malabarismos e estratégias contra tal imposição. A cada ano, na *media* portuguesa, principalmente à volta das comemorações do "25 de Abril", vêm à tona os mais variados depoimentos rememorativos sobre os ardis utilizados para preencher as lacunas ou romper os silêncios a que obrigava a Censura. Cito palavras de Marcelo Rebelo de Sousa, do jornal *Expresso*, em recente entrevista[4], onde destaca, por exemplo, a "técnica" de transferir temas culturais e políticos para a seção de esportes:

> *Lembro-me que a certa altura, para falar na revolução da China, pegamos num jogo de pingue-pongue entre a China e a América, porque quem via a parte de desporto era um coronel* [censor] *politicamente mais distraído.*

Na mesma trilha, dentro dos "casos" que agora estudei, posso mencionar o estratagema de alguns jornais só referirem o episódio do asilo a Delgado na Embaixada brasileira a partir da menção a cartas e editoriais publicados na imprensa brasileira, já que, por conta própria, nada poderiam dizer. Relato completíssimo e reflexões amargas sobre as técnicas da Censura como "sintaxe do pensamento colectivo, uma autêntica profilaxia do Estado que não visava apenas a *controlar*, mas a *criar* formas de mentalidade adaptadas ao Poder[5]" podem ser lidas no alentado ensaio de José Cardoso Pires de onde extraí minha

3. *apud* CARVALHO, Arons de. *A Censura à Imprensa na Época Marcelista*, 1999, p. 67.

4. Dada ao *Público,* 27 abril de 2005, p. 10.

5. José Cardoso Pires. *Op. cit.* p. 199-200.

epígrafe. Na ânsia contínua de reverter tal quadro, faça-se justiça aos jornalistas portugueses que, à exaustão, tentaram medidas e ações orquestradas a partir de um suporte institucional, mas, infelizmente, baldadas. Restringindo o olhar ao período delimitado pela publicação do *Portugal Democrático*, recordem-se algumas[6]:

> • *Em julho de 1956, um grupo de 50 intelectuais solicita "a revogação conseqüente do regime de censura", num abaixo-assinado dirigido ao Presidente da República. Subscrevem-no, entre outros, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Ramada Curto, António Luís Gomes e Câmara Reis.*
>
> • *Em Julho de 1958, dá entrada na Presidência da República uma petição para que "fosse abolida a censura em Portugal, pois só assim a Imprensa cumpriria a sua missão de utilidade pública, reconhecida pela própria Constituição da República Portuguesa". É subscrita por dezenas de jornalistas profissionais.*
>
> • *Em 1961, num novo e longo abaixo-assinado, de âmbito nacional e dirigido ao Presidente da República, é pedida a abolição da Censura.*
>
> • *A 22 de abril de 1970, os deputados da ala liberal Sá Carneiro e Pinto Balsemão apresentam na Assembléia Nacional um projecto de Lei de Imprensa que reduz significativamente o âmbito de actuação da Censura e que recebe a anuência do Sindicato Nacional dos Jornalistas.*
>
> • *Em maio de 1971, a Comissão de Defesa da Liberdade de Expressão emite um documento apelando ao direito do exercício da liberdade. No mesmo mês é enviada uma carta ao presidente da Assembléia Nacional sobre a defesa da liberdade de imprensa. Subscrevem-na muitos democratas.*

Assim, e de modo esquemático, delineado o enquadramento histórico da imprensa portuguesa, passo a um estudo de caso que me pareceu significativo: o noticiário da morte de Jaime Cortesão (JC). Como é sobejamente conhecido, trata-se de uma figura de grande estatura moral e de enorme relevo no mundo cultural luso-brasileiro, uma espécie de Alexandre Herculano do Século XX, claro adepto do "antes quebrar do que torcer"... Pelo muito que fez de importante e meritório, seria vão reduzir suas ações às poucas linhas possíveis neste espaço.

Falecido em Lisboa a 14 de agosto de 1960, os necrológios dos jornais deram-lhe bastante relevo –talvez porque, sendo agosto em Portugal tradicionalmente um mês de férias, escasseiam as notícias.

Por esses jornais ficamos a saber inúmeras particularidades da biografia do falecido, desde os nomes de seus pais, seus irmãos, seus filhos, seus genros e

6. *Catálogo da Exposição "Imprensa, Censura e Liberdade- 5 séculos de História"* (Palácio Foz, Lisboa, 1999). *e Cronologia da História da Censura em Portugal*. Porto: Instituto de Comunicação Social e Museu Nacional da Imprensa, 1999.

seus cunhados até os detalhes sobre seus últimos momentos de vida e últimas vontades cumpridas pela família (a roupa de franciscano com que desejava ser enterrado, a audição da 9ª Sinfonia de Beethoven antes do fechamento do caixão, as duas bandeiras, portuguesa e brasileira, que cobriam o caixão). Sabemos os nomes de todos os ilustres presentes ao velório, onde foi enterrado, quem proferiu os discursos à beira do túmulo e até o nome da agência funerária contratada pela família…

Entretanto, há dados que ficam sem explicação. Os quatro jornais mencionam um exílio em 1927 e um exílio no Brasil, mas sem qualquer justificativa para tanto. Vejam-se as frases:

1) No *Comércio o Porto*, de 15/8, 5ª p., em continuação da 1ª:

> § 12 – *Exilado, viveu em Espanha, França, Bélgica e Inglaterra, e prosseguiu, nestas cidades, desde 1927, a vários estudos históricos...*
>
> § 13 – *Fixou residência na capital do Brasil desde 1940, estando agora acidentalmente em Lisboa* [esta segunda informação é incorreta, posto que JC regressara a Portugal em 1957]

2) No *Diário Popular*, de 15/8, 5ª p., em continuação da chamada na 1ª:

> § 2 – *Republicano de firmes convicções, exilou-se, por motivos políticos, desde Fevereiro de 1927, passando a viver, a partir de então, em Espanha, França, Bélgica e Inglaterra, sem contudo interromper os seus valiosos trabalhos históricos...*
>
> § 3 – *Em 1940 passou a viver no Rio de Janeiro, tendo alcançado um lugar de grande relevo intelectual na cultura do país irmão.*

3) No *Diário de Notícias*, de 15/8, p. 2:

> § 12 – *Em 1940 foi para o Brasil, fixando a sua residência no Rio de Janeiro, onde continuou os seus trabalhos de investigação histórica e tomou parte em alguns congressos internacionais*

E no dia 16/8, p. 2 (notícia do funeral, que parece escrita por outro jornalista):

> § 1 – *Circunstâncias, não filhas do acaso, levaram-no a viver, muitos anos, no Brasil, que foi, para ele, um prolongamento de Portugal*
>
> § 2 – *Apaixonado por seu país, foi-o também pelas suas idéias, mas nunca por elas olvidou, um momento, o que paira muito acima de polémicas e desentendimentos.*

Bem mais explícito é o *Primeiro de Janeiro*, que dedica a JC um alentado artigo, que se inicia na 1ª página, exatamente ao lado do início da última colaboração que o escritor destinou ao jornal ("O Crato, a Flor da Rosa e a sombra do Condestável"). Veja-se:

> § 4 – *Circunstâncias da sua vida pública fizeram que tivesse ocupado no Brasil lugar de excepcional relevo. Quando voltou definitivamente a Portugal, trouxe ainda o encargo de representar a grande República da outra margem do Atlântico no Centro de Estudos Históricos Ultramarinos [...] Era de certo modo o elo real...* (cont. na 5ª página) *...dessa Comunidade luso-brasileira, a criação do espírito e ainda sonho de poetas a que os estadistas darão, um dia, realidade e eficácia.*
>
> § 5 – *Estudioso e homem de gabinete, foi um chefe político ponderado, o que não o impediu de defender a República de armas na mão sempre que julgou em perigo o regime que lhe era caro*
>
> ST[7] – *A IDA PARA O BRASIL E A OBRA LÁ REALIZADA* (3§)
>
> *Quando se deu, no Porto, movimento republicano de 3 de Fevereiro de 1927, fez parte da respectiva junta revolucionária. Malogrado esse movimento, foi para França. Lá viveu* […] *até a proclamação da República na Espanha, em Abril de 1931. Foi então, com outros imigrados políticos portugueses, viver no país vizinho, onde se manteve até o final da guerra civil que pôs termo à República Espanhola.*[…]
>
> *Encontrava-se o historiador de novo em Paris* […] *quando se declarou a guerra, em 1939. Lá se manteve até a invasão alemã. Em 1940, regressou a Portugal, com outros portugueses políticos imigrados. Como a maioria deles, depois de estar algum tempo encarcerado na fortaleza de Peniche, foi-lhe facilitada a ida para o Brasil. Partiu em 1941 e seria sobretudo fecundo o período longo em que se manteve na terra brasileira.*
>
> ST – *O ÚLTIMO PERÍODO DUMA VIDA FECUNDA* (4§)
>
> *Quando da última eleição presidencial, o nome do prestigioso homem público foi citado como candidato da oposição. Declinou, porém, o convite nesse sentido.*

Como, segundo ditado popular, "para bom entendedor, meia palavra basta", ficam entendidas as razões políticas dos exílios de JC. E a justificativa para que desta forma fossem publicadas n'*O Primeiro de Janeiro* parece residir no vínculo que une o escritor ao jornal, explicitada logo na 1ª. Página.

Toda esta longa notícia é transcrita no *Portugal Democrático* de setembro de 1960, mas acompanhado da seguinte "N. da R.":

> *É evidente que as exigências da Censura não permitiram que* O Primeiro de Janeiro *desse o merecido relêvo às perseguições e prisões de que foi vítima Jaime Cortesão, como é o caso da prisão sofrida ainda recentemente*[8]*, e relacionada com a falhada visita de Aneurin Bevan a Portugal, proibida pelo govêrno de Salazar.*

7. [ST= subtítulo].

8. O *Portugal Democrático* de Dezembro de 1958 dá ampla cobertura ao caso, com transcrições, na 1ª. pág.

> *Jaime Cortesão e os companheiros presos – António Sérgio, Mário de Azevedo Gomes, Vieira de Almeida – foram então lançados em calabouços gelados e infectos, e a cada um distribuído um prato e uma colher de alumínio, e servido o intragável rancho da prisão.*
>
> *Mais uma vez, Salazar tratou ignominiosamente algumas das maiores figuras da cultura portuguesa contemporânea, como se se tratasse de criminosos de delito comum…*

Portanto, a nota do jornal brasileiro deixa claro que, mesmo manifestando plena adesão e enorme enaltecimento por seu colaborador, o jornal *O Primeiro de Janeiro* não ousou (ou não pôde) informar tudo que se sabia sobre ele. Muito provavelmente, sob o olhar vigilante da Censura, o cadáver ainda estava quente; ainda não havia passado sobre ele o tempo regulamentar para que recebesse o compungido reconhecimento oficial, o "luto laudatório" a que tão bem se referiu José Cardoso Pires na epígrafe que elegi para este texto.

A mais alta avaliação da figura de Jaime Cortesão – e num tom veemente, emocional, bem diferente do que se lê nos outros jornais – percorre todo o número do *Portugal Democrático*, que circula com 10 páginas e lhe dedica as seguintes matérias:

- Na 1ª. página, um grande desenho (quase meia página) de Fernando Lemos, retratando JC, tendo abaixo um texto de Vítor Ramos intitulado "Um professor de Democracia" (que conclui na 2ª.p.);
- Na 2ª. pág.. "Homenagens de São Paulo à memória de Jaime Cortesão – Governo e Câmara Municipal" (Gov. Carvalho Pinto encaminha solicitação para que seja dado o nome de JC a uma escola; vereadores assinam "votos de profundo pesar".
- Na 4ª. e 8ª. P., biografia de Jaime Cortesão (a já mencionada transc. de *OPJ*).
- "Lembrança de Jaime Cortesão", de Yan Almeida Prado p. 7.
- "O luto é nosso", de Fernando Correia da Silva p. 7.
- "Companheiro de jornada" por João Sarmento Pimentel p. 7.
- "Reflexões sobre a morte de um homem grande", por Fernando Lemos p. 7.
- Reprodução de manuscrito, datado de 22 de Agosto de 1960, de um depoimento de Humberto Delgado, seguido de transcrição. Este é apresentado como "Chefe da Oposição Portuguesa" p. 7.

Já os títulos das matérias, sobretudo os da página 7, que se constituem como depoimentos pessoais, bem indiciam as justificativas que se podem encontrar para esta verdadeira exaltação à figura ímpar do homenageado: tido como mestre, como emblema, faz emergir os ideais, os elos afetivos e os compromissos político-ieológicos que o aproximam destes exilados. Em verdade, Jaime Cortesão era um deles. Como eles, partilhara de um convívio intelectual, de um tipo de sociabilidade, que se queria fértil difusor de idéias proibidas pelo salazarismo.

---

das manifestações contrárias à prisão de JC, António Sérgio, Azevedo Gomes e Vieira de Almeida, que teria ocorrido no dia 21 de Novembro.

À guisa de fecho

Também em agosto de 1960, Juscelino Kubitscheck de Oliveira visita Portugal e os jornais portugueses dão enorme destaque a cada palavra proferida ou a cada um dos passos dados pelo presidente brasileiro em terras lusas, numa euforia difícil de imaginar na imprensa de então, posto que rompe com aquela "neutralidade" em que se encastelara.

Pois bem – parece-me que é o caso de perguntar –, quais as referências sobre esta visita no *Portugal Democrático* do mês seguinte? Apenas duas, nas primeira e última página: respectivamente, o editorial "Um tratado odioso", a propósito de acordos assinados por Juscelino e Salazar, que incluíam a extradição por motivos políticos; e a notícia, cujo título fala por si: "Ato público da UNE como protesto à viagem do Presidente da República a Portugal"...

O INTELECTUAL HOJE: "MAÎTRE À PENSER", OU ELO DE COMUNICAÇÃO?

Hélder Costa
Teatro *A Barraca*

Resumo: Que se passa hoje com o intelectual? Continua na tradição iniciada com Zola no affaire Dreyfus através do texto "J'Accuse"? Ou transformou-se (ou voltou a ser) o elemento decorativo do Poder e o servidor do Príncipe?

Talvez, nos dias de hoje, seja necessário aprofundar e desenvolver uma espécie de 3ª via: o intelectual não pode nem deve baixar o seu nível de conhecimentos e exigência, e, simultaneamente, deve estar atento à suprema responsabilidade de saber fazer passar as suas ideias e o seu método de trabalho.

E o Teatro? Em nome de experimentalismos e de pós-modernismos brotam falsos vanguardismos. Substituem-se histórias por textos díspares e inconsequentes, surgiu o culto sórdido da incomunicabilidade em vez da relação afectiva com o espectador, ressurgiram o vedetismo caduco e o artista da torre de marfim.

Elo de comunicação? A minha experiência de contactos com vários níveis de classes sociais ensinou-me que a minha função seria útil e bastante agradável, se conseguisse assumir-me como um "elo de comunicação" e não como o Mestre senhorial e intocável.

Acto de cidadania. Porque fazia a troca de experiências, absorvia o saber do "Outro", descobria contradições, fazia a síntese com os meus conhecimentos e algo de novo e melhor surgia; e, curiosamente, também da parte do "Outro" (por vezes menos preparado intelectualmente), se operava esse esforço de encontro, de contradição e síntese. Ou seja, este método ajudava a desenvolver o acto de cidadania liberto de individualismo e projecto unipessoal, transformando-se num exercício colectivo, aberto, e por isso mesmo, fonte de novas acções de cidadania.

Palavras-Chave: Intelectual, Teatro, Elo de Comunicação, Acto de Cidadania.

Muito se discute nos dias de hoje sobre o papel do intelectual.

Como se sabe, quando se discute sobre a função de qualquer coisa –objecto, profissão, sentimentos...– isso significa normalmente que essa coisa não existe ou deixou de ter especial relevância.

Será o que se passa com o intelectual?

Claro que também pode dar-se o caso de os centros de manipulação da opinião pública recearem a acção do intelectual e terem lançado campanhas de desprestígio contra essa classe/categoria de intervenção social.

E, afinal, o que se passa hoje com o intelectual?

Continua na tradição iniciada com Zola no affaire Dreyfus através do texto "J'Accuse"? Assume-se como um interventor e paladino dos direitos cívicos? Combate tiranias e prepotências? Defende a educação, a instrução, a igualdade de direitos para todos?

Ou transformou-se (ou voltou a ser) o elemento decorativo do Poder e o servidor do Príncipe?

Também sabemos que sempre haverá essas duas categorias de intelectuais.

O que parece surgir hoje é uma espécie de perplexidade sobre a verdadeira função e actuação do exercício da crítica.

Procuramos o intelectual "Maître à penser", omnipotente, omnisciente e omnipresente, um género de Deus ou anjo laico?

Perante a massificação do ensino baixamos o grau de exigência dos estudos e das matérias?

Talvez, nos dias de hoje, seja necessário aprofundar e desenvolver uma espécie de 3ª via: o intelectual não pode nem deve baixar o seu nível de conhecimentos e exigência, e, simultaneamente, deve estar atento à suprema responsabilidade de saber fazer passar as suas ideias e o seu método de trabalho.

Estas são as conclusões que retirei de um já longo trabalho com grupos de teatro e Associações desde Portugal, emigrantes e exilados em França e noutros países da Europa, Moçambique, Galiza e outras terras de Espanha, Dinamarca, Brasil, etc.

Recordo a primeira experiência que me elucidou sobre este método:

Teatro Operário de Paris

Paris, fim dos anos 60.

Um milhão de portugueses, fugidos à fome, à PIDE, à guerra colonial, e também alguns que, muito simplesmente, procuravam a liberdade de viver e de pensar.

A interrogação para os que já tinham actividade política em Portugal, e que tinham aceitado essa graciosa "bolsa de estudos" do Salazar, era o que fazer com essa enorme massa de emigrantes.

Ao lado da actividade política partidária, era evidente que era necessário criar formas de Associativismo, de animação cultural e de apoio social e educacional.

Entre as iniciativas mais influentes contava-se a Liga Portuguesa para o Ensino, apoiada pela sua congénere Francesa, de espírito laico e Republicano.

Aí se desenvolveu um grupo de teatro, se criou um jornal, e também aí a acção se foi estiolando como consequência de guerras entre grupos políticos.

As divergências eram várias entre os exilados.

Falando de teatro, havia quem pensasse fazer peças que fossem autorizadas pela Censura em Portugal (!); outros, apresentavam peças no centro de Paris, destinadas à intelectualidade Portuguesa emigrada e aos seus amigos Franceses; e até havia, uma escória (que eu me recuso a pôr ao mesmo nível destes "caminhos diferentes" com quem estou em desacordo), que tentava (e conseguia) obter patrocínios do consulado de Portugal para formar "um teatro para os Portugueses" – tentativa sempre falhada, tanta era a incompetência dos seus "empreendedores" e a impopularidade do projecto.

O começo do grupo

O minúsculo grupo que arrancou com a ideia do "Teatro Operário" tinha outros planos: era preciso levar o teatro, a música, a cultura, a arte, a agitação política, os jornais anti-fascistas, a alfabetização, a ajuda social, a quem mais precisava de tudo isso: as centenas de milhares de emigrantes que se empilhavam em bairros de lata e "foyers" miseráveis.

E 1970, com "Histórias para serem contadas" de Oswaldo Dragún, assinalou a nossa estreia.

O trabalho era difícil? Era. Principalmente, porque era preciso vencer o medo dos emigrantes, e combater os provocadores que, desde a estreia do grupo apareciam com bandeirinhas portuguesas (como se vê, também tinham tendência para a teatralidade!), tentando expulsar os "agitadores que tinham terminado com o belo sossego daquele recanto". Nada feito. O público dava todo o apoio para nós refilarmos, e não perdíamos a ocasião...

Resultado: no fim do espectáculo, havia debate e convidavam-se eventuais interessados em aderir ao trabalho de teatro. Uns, ficavam a organizar um grupo nesse local, e para isso, um dos elementos do "Teatro Operário" reservava umas noites por semana para dar o primeiro empurrão aos novos artistas. Outros, mais livres, aderiam ao "Teatro Operário" e passavam a fazer parte do grupo.

Em 6 meses criaram-se 2 grupos nos arredores, e o grupo passou de 5 para 17 elementos. E, ao mesmo tempo, deram-se 40 espectáculos.

Convém informar que toda esta gente não recebia nenhum subsídio da Secretaria de Estado da Cultura, nem de nenhum partido político nacional ou estrangeiro; os espectáculos eram gratuitos, e todas as despesas eram suportadas militantemente por cada elemento do grupo; convém também informar que isto não era nada de excepcional, dado que todos os elementos eram trabalhadores com salário garantido.

(E os desempregados, que também havia, eram ajudados como calhava, pelo colectivo).

Lá diz o povo, "quem corre por gosto, não cansa".

Mas isso já é outra conversa.

18 de Janeiro de 1934

Este foi o título do 2º espectáculo, já seguindo a linha da tentativa de criação colectiva.

Porquê procurar a "criação colectiva"?

Porque nenhum de nós tinha experiência suficiente para definir uma linha dramatúrgica ou estética, e fundamentalmente porque o trabalho no teatro tinha também objectivos pedagógicos (melhor dizendo, de politização, de tentativa de criar futuros militantes anti-fascistas).

E foi assim que se escolheu estudar essa data do movimento revolucionário português, um acontecimento único: os operários da Marinha Grande, reagindo contra a fascização dos Sindicatos ordenada por Salazar, prenderam a Guarda Republicana e o chefe dos Correios, e durante algumas horas implantaram o soviete da Marinha Grande!

A repressão foi implacável, e muitos terminaram os seus dias no Tarrafal.

Como se depreende pelo tema e seu resultado, não poderia haver a glorificação cega da acção; mas era necessário, nesses tempos de absoluta passividade partidária e cívica, dar a conhecer marcos da luta popular para que as massas se mobilizassem e começassem a criar a consciência da necessidade da revolta. Mesmo que fossem derrotas.

Começou-se pelo princípio: recolha dos documentos da época, tanto de militantes que tinham participado, como de textos oficiais do Governo, discursos de Salazar, etc.

Seguiu-se a sub-divisão do grupo em pequenas equipas, responsáveis pela escrita de cenas previamente discutidas e seleccionadas.

E depois, os ensaios, onde tudo era re-discutido e posto em causa... Até à gloriosa estreia em 1971, num centro de apoio ao bairro de lata de Nanterre (Paris).

Nessa altura, já começávamos a ter uma espécie de rede por onde circulávamos com as peças: foyers, casas de cultura, clubes portugueses (que ajudávamos a construir e que, em muitos casos, estavam ligados a igrejas católicas ou protestantes), sindicatos...

Com o 25 de Abril, esta peça teve ampla divulgação com várias montagens em meios Universitários e Associações populares, o que demonstra a verdade do que julgávamos importante: divulgar momentos da História que sempre tinham sido ocultados pelo fascismo.

O Soldado

Qual era o problema nº 1 da nossa juventude, nessa época?

Sem dúvida nenhuma, a Guerra Colonial.

Centenas de milhares de famílias tinham fugido para a emigração para salvar os filhos da ida para a guerra, e contavam-se por milhares os refractários e desertores que procuravam asilo por toda a Europa.

Era evidente que tínhamos de tocar esse tema, e foi o nosso trabalho seguinte.

O sistema foi o mesmo – investigação, leitura atenta dos magníficos textos racistas de Kaulza de Arriaga, consulta de documentação dos movimentos de libertação, particularmente da Mensagem aos Soldados Portugueses de Samora Machel, texto do Manifesto dos Soldados Portugueses (apelando à deserção com armas), amplamente distribuído nos quartéis em Portugal e Colónias, e testemunhos ao vivo dos que tinham tido as experiências de deserção ou de guerra.

Com esta peça deu-se mais um avanço na recusa do carácter propagandístico e na forma naturalista; fomos percebendo que o público popular era extremamente inteligente na percepção das contradições, e sensível e aberto à inovação estética.

(Claro que não era por acaso que Rosa Ramalho e ceramistas do Norte cultivam o fantástico, que António Aleixo consegue infiltrar filosofia no pobre enquadramento da quadra, que a Arte Africana influenciou Picasso...que...que...).

E assim, com estas experiências bem práticas e bem vividas, fomos aprendendo a perceber a diferença entre o popular e o populismo, e a arriscar cada vez mais numa linha depurada de espectáculo, leve, sem maquinaria excessiva, investigando a metáfora popular, assente no humor e na sátira.

"O Soldado", estreado no dia 25 de Dezembro de 1972 na Maison des Jeunes et de la Culture de FRESNES, teve uma carreira brilhante por toda a França e deslocações a Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Dinamarca e Suécia (onde as rádios e televisões assinalaram a nossa passagem com entrevistas e gravações).

Com o "milagre de Abril", muitos voltaram para casa, para continuar a luta pela liberdade e pela democracia.

Mas os que ficaram ainda montaram a peça que estava em ensaios desde 1973 : "A terra a quem a trabalha!".

Que raio este Teatro Operário! Parece que adivinhava as lutas que se iriam passar no nosso meio rural!

Termino citando um excerto de um texto que escrevi para introdução de uma edição da Centelha sobre o "Teatro Operário":

> (...) saber divertir e saber fazer rir, tem a ver com a procura de uma técnica emocional. Mas nós não queremos que o nosso público esteja perante os nossos espectáculos como se estivesse a ouvir anedotas.(...) excluídos o slogan e o discurso,

> a lição professoral e enfadonha, a angústia, o pessimismo e o derrotismo, temos de saber comunicar de forma dialéctica e contraditória os dados, informações e emoções indispensáveis para que os cérebros e sensibilidades se abram ao que propomos (....)

Como? Talvez seguindo uma opinião de Brecht:,

> Se o actor não quer ser nem um papagaio nem um macaco de imitação, precisa de assimilar os conhecimentos da sua época sobre a vida social participando na luta de classes.

Aprofundando mais os problemas do meu predominante sector de trabalho, o Teatro, reflecti sobre a eterna questão da "Crise". Julgo que este debate é extensivo a qualquer ramo de actividade intelectual nos dias de hoje, e por isso passo a expor algumas reflexões sobre a nossa "Crise", e também sobre as nossas culpas com o actual estado de coisas.

A "crise" do Teatro

Na muito desde sempre falada "crise" do Teatro, esquece-se frequentemente que a CRISE, qualquer crise, é sempre um ponto de ruptura de uma falsa estabilidade.

Crise pressupõe que se vai operar qualquer modificação no status quo.

Crise é, portanto, fonte de movimento e nunca de estagnação.

Claro que nestas coisas do Teatro como em qualquer situação da vida, há a posição passiva e a activa; ou seja, há os que reagem e ensaiam soluções, e há os que aceitam porque "afinal, a coisa não está tão mal", "enquanto o pau vai e vem, folgam as costas", e outras frases chamadas de prudência e bom senso que nos têm conduzido a muitos becos sem saída.

O que se passou com o Teatro? Baixou o público? Sim, é verdade. E baixou em relação a todas as formas de espectáculo, excepto concertos de rock e outras manifestações colectivas que sublimam pela massificação a necessidade social de encontrar e fazer ou refazer grupos.

E o público também baixou por razões de ordem económica e porque prefere – precisamente porque a crise é mais geral, de valores, conceitos, de segurança, até de programação televisiva – , consumir tempo e dinheiro em restaurantes modestos ou de luxo, falando pela noite fora, rindo, divertindo-se e, evidentemente, discutindo a Crise.

Outro contributo muito importante para a Crise é a política oficial de Cultura (pelo menos, na Europa).

O teatro foi ficando asséptico, sem alma e sem cor, nos Teatros Nacionais e em algumas companhias transformadas em "templos" de produções caríssimas. O que implica, pelos temas e pelos preços, a exclusão de amplas camadas da população mais carenciada.

Diz-se que é para prestigiar o teatro. Claro que é falso. Do que se trata é de transformá-lo num arremedo premonitório da decadência da opera. Que também foi afastada da sua inicial vocação de espectáculo popular, convém não esquecer.

E agora vem o problema mais grave. É que os criadores teatrais também contribuíram para o afastamento do público. Porque acreditaram nessa promoção do teatro para "elevados espíritos", ou porque recearam a campanha ideológica que combate as linhas do teatro popular em nome do "anti-maniqueísmo". Que é, evidentemente, outra mistificação, porque não há nada mais maniqueísta do que o teatro do bom-senso e o habitual formalismo repetitivo e gratuito não tem a menor poética nem encanto estético.

E muitos não perceberam que o teatro popular é precisamente o oposto do populismo rasca tão adorado – dir-se-ia paradoxalmente –, por essa gente de "alto nível".

E então, o que aconteceu?

Em nome de experimentalismos e de pós-modernismos brotam falsos vanguardismos. Substituem-se histórias por textos díspares e inconsequentes, surgiu o culto sórdido da incomunicabilidade em vez da relação afectiva com o espectador, ressurgiram o vedetismo caduco e o artista da torre de marfim.

E como o público não tem nada a ver com isso, pratica a deserção das salas.

Claro que perante este panorama apetece perguntar:

Quem tem medo do teatro?

Que pergunta ridícula, não é? Ter medo do teatro, de uma peça, de uns actores que nos preenchem momentos de ócio?! Que absurdo!...

Mas... será que aqueles que têm medo de se verem retratados na praça pública gostam de teatro?

E os que pensam que o teatro só serve para fazer agitação política?

E os outros que lutam para que o teatro não tenha nada a ver com política? Como se isso fosse possível!!!

E os que têm horror ao humor e ao cómico que é impiedoso a descarnar situações, personagens e comportamentos?

E os que fogem da emoção e da lágrimas?

E os que se recusam a pensar e a olhar para o seu mundo?

E os que não se querem ver nas más companhias dos artistas?

E os que julgam que os artistas não passam de marginais e falhados sociais?

Gente infeliz, com certeza. Muita gente infeliz.

Tudo isto, e se calhar falta alguma coisa, são factores de crise. Mas o pessimismo é o sentimento mais reaccionário do mundo e eu continuo a acreditar no valor transformador das crises.

Porque o teatro é uma corrente de felicidade e de afectividade contra o egoísmo e o medo.

Luta por participar, comunicar, e por se entender entre si e os outros.

Sabe que pode desbloquear insegurança, que consegue abrir sentimentos e que transforma o acto poético em acto de vida.

Contra isso esbarram e são derrotados mil conceitos reaccionários: intrigas, invejas, discriminações sociais e económicas (sim, estou a pensar nos subsídios do Estado), a cobardia dos lacaios de "quem está a mandar", e a parolice dos admiradores incultos de vários modismos (estéticos, éticos, políticos).

Quem não tem medo do teatro é quem ama a vida, quem aceita as suas contradições, e quem sabe que o mundo está em eterna transformação.

Pessoalmente, continuo a ter um gosto e convicções profundas em relação aos méritos do humor, do riso e do absurdo por vezes violento e pouco cómico, na exposição e desmontagem dos mecanismos que nos cercam nesta, parece que ***dolce vita***, que nos dizem que temos.

Regressando ao tema da minha comunicação, é evidente que a minha experiência de contactos com vários níveis de classes sociais me ensinou que a minha função seria útil e bastante agradável, se conseguisse assumir-me como um "elo de comunicação" e não como o Mestre senhorial e intocável.

Porque fazia a troca de experiências, absorvia o saber do "Outro", descobria contradições, fazia a síntese com os meus conhecimentos e algo de novo e melhor surgia; e, curiosamente, também da parte do "Outro" (por vezes menos preparado intelectualmente), se operava esse esforço de encontro, de contradição e síntese.

Ou seja, este método ajudava a desenvolver o **acto de cidadania liberto de individualismo e projecto unipessoal, transformando-se num exercício colectivo, aberto, e por isso mesmo, fonte de novas acções de cidadania.**

O INTELECTUAL PÚBLICO NO UNIVERSO DE LETRAS

Heidrun Krieger Olinto
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Gosto de trabalhar com formas que se definem
pela noção de limite, correr esse risco.
Silviano Santiago

1.

"Uma verdadeira bomba abalou os fundamentos deste país". Uma repetição deste comentário bombástico do escritor francês Anatole France sobre os efeitos da carta aberta *J'accuse*, de Émile Zola –publicada em 13 de janeiro de 1898 no jornal *L'Aurore* e dirigida ao Presidente da República Félix Faure– hoje, além de ser impensável, soaria falsa. Naquele momento, uma edição de 20 000 exemplares esgotada em poucas horas, seguida por duas mil assinaturas de protesto de escritores do porte de Anatole France e Marcel Proust, de numerosos artistas, cientistas, jornalistas e estudantes que se entendiam como elite espiritual do país, transformou-se em berço do nascimento do intelectual. Com esse gesto iniciou-se de forma espetacular uma tradição do engajamento político do intelectual de esquerda a favor de causas justas contra a tirania do poder do Estado. Um engajamento político fundado sobre a responsabilidade moral que se fazia presente na esfera pública pelo poder da palavra autorizada, mas, em contrapartida, demandava uma responsabilidade específica por parte daqueles que lidavam com ela profissionalmente, expressa por uma reflexão crítica com respeito à realidade e com respeito a calculados gestos de intervenção. Foi, assim, o chamado a*ffair Dreyfus* –a condenação do oficial judeu Alfred Dreyfus, suspeito de espionagem e julgado por traição à pátria– que desencadeou uma onda de protestos a favor da revisão de um processo visto pela opinião pública como erro de justiça e que passou a ser considerado marco fundador do intelectual moderno. O próprio Zola não soube da reabertura do processo e da subseqüente absolvição, mas no seu enterro o significado e a ressonância de sua carta aberta, como forma de posicionamento pessoal e público, foram traduzidos por Anatole France com singela sensibilidade como expressão de "um momento da consciência da humanidade". (Essig, 1999).

Durante décadas essa imagem do intelectual fazendo parte de um grupo esclarecido de figuras simbólicas que passavam a defender, em atitudes

pontuais, valores gerais como democracia, justiça, paz e direitos humanos, se legitimava como expressão de sua própria integridade moral que, por seu lado, justificava o seu engajamento e lhe emprestava autoridade. A atividade comum desse intelectual moderno como crítico auto-reflexivo engajado em causas nobres, e cioso do seu papel de relevância social, se expressava na produção e disseminação de textos como meio central do seu discurso e se traduzia pela eficácia destes atestada pela ressonância na opinião pública e pela atenção prestada por parte de instâncias políticas.

Entre inúmeros exemplos do intelectual de Letras que poderiam ser nomeados destaca-se a figura de Jean-Paul Sartre –batizado por Pierre Bourdieu com singela adequação de *intelectual total*– ilustrando de forma modelar esse novo papel e justificando a qualificação por sua presença não só na filosofia, mas também na crítica, na teoria e na literatura, no gênero dramático e no romance (Bourdieu, 1981, 1996). Seguindo o modelo de Zola, foi o seu mérito ter reforçado e vitalizado uma forma paradigmática de indignação e de denúncia que se impôs como padrão normativo, tornando-se tradição não apenas no mundo intelectual francês. O seu ativismo expandia-se em todos os campos da vida pública, à medida que assumia o papel clássico do intelectual de esquerda, envolvido na resistência e ocupado com questões de justiça social, violência e opressão. Mas foi também Sartre, que, nos últimos anos de sua vida, passou a ser relacionado com indagações incômodas acerca da morte do intelectual e do fracasso da missão do escritor engajado. Pierre Bourdieu, ao analisar a mecânica do campo de forças em que se movimentava essa figura, sinaliza uma profunda transformação em sua estrutura e nos efeitos de sua ação associada, entre outros, às perturbadoras descobertas dos *gulags* e à inexistência de instituições políticas democráticas na União Soviética. Nesta situação passavam a ser problemáticos o silêncio diante dos crimes tornados visíveis, a abstenção diante da violência intolerável associada com Stalin, Mao, Pol Pot e, ainda, a cegueira face a regimes totalitários decididos a domesticar o pensamento livre (Bourdieu, 1996, p. 219).

O declínio perceptível da imagem mítica do intelectual pode ser acompanhado na trajetória do lendário intelectual total que, em certos momentos, tinha representado esse papel público em sua inquestionável grandeza política através do poder de sua palavra de protesto contra variadas formas de dominação e injustiça. Quando Jean-Paul Sartre morre em 1980, os franceses se despedem de um dos grandes representantes do intelectual moderno, mas foi, de certo modo, sintomático o melancólico ocaso deste porta-voz dos injustiçados que, muito antes de sua morte, deixou de ser ouvido. Um século depois da publicação de *J'accuse*, as lembranças do tempo heróico do intelectual, quando a palavra ainda tinha força, são evocadas com nostalgia diante do seu (quase) autismo na esfera pública presente.

Acrescenta-se à mudança crescente deste clima de indiferença o fato de, nas sociedades democráticas atuais, deixar de existir *o* intelectual, passando ele a ser substituído por figuras de múltipla atuação, de caráter mais flexível e menos normativo. Ainda que hoje a sua autoridade – baseada no uso público de sua razão e na intervenção eficaz nas condições de vida – não seja aceita incondicionalmente, e que se note uma clara retirada da esfera pública para os espaços da academia que, pela própria natureza, facilitam esse recolhimento a serviço da produção de conhecimentos críticos, as formas de sua auto-representação sinalizam, no entanto, a vontade incessante de transcender o campo restrito de sua comunidade científica e manifestam o desejo de reconhecimento dos seus gestos ativistas em horizontes mais amplos, visíveis os dois na sua colaboração regular nos debates do seu interesse na esfera pública. Não na qualidade de guardião da moral universal e da consciência ferida da humanidade com pretensão de falar em nome de direitos e valores mais elevados, mas a partir de uma espécie de moral circunstancial, com atribuições eventuais e circunscritas, associadas a lutas no campo cultural. Neste contexto parece-me sugestivo um consenso mínimo em torno de sua definição no campo literário, sugerido por Markus Joch do seguinte modo: "Os intelectuais representam aquele grupo parcial de inteligência que não se limita ao exercício de seu trabalho intelectual no território profissional, mas que busca, além disso, exercer influência sobre a opinião pública, conseguir efeitos políticos ou, no mínimo, participar do discurso sobre concepções de sentido e valor socialmente relevantes" (Joch, 2000, p. 11). E é em virtude de sua reputação literária, artística ou científica que ele não apenas se destaca pela ação crítica na esfera pública, mas passa a ser ouvido por esta, acentuando, portanto, explicitamente, a ressonância efetiva de suas idéias, dando desta forma sentido a seu gesto de intervenção (Bock, 1997). Nesta visão político-sociológica, um intelectual usa a sua posição e autoridade sociais para exercer uma crítica política em dada sociedade. Indispensável para a eficácia deste ato verbal de um agente político é, assim, o reconhecimento público de sua posição social ou a sua legitimação institucional, porque é esta reputação, de fato, que lhe confere autoridade acatada ao interpretar, em caráter individual, temas da discussão pública e ao orientar estrategicamente a forma do debate, da percepção e da assimilação destes temas. Neste âmbito, ele é visto como um agente verbal, que, por um lado, é marcado por disposições de pensamento e conduta do seu tempo; por outro, adquire um papel central na própria formação da esfera pública verbalmente construída.

Um olhar sobre o cenário atual confirma certa economia de gestos de intervenção e silêncios prolongados, além de deslocar o acento da afirmação autoral do intelectual que fala para um circuito comunicacional mais pertinente que enfatiza o processo de recepção: quem, afinal, o escuta?

De algum modo as idéias filosóficas que animavam o debate democrático, prosaicamente, começaram a ceder espaço a discussões pragmáticas acerca da luta de sobrevivência econômica, por exemplo. No mais tardar na década de 90, se tornou mais visível um comportamento apático acerca de lutas intelectuais, o que levou o historiador e fundador da renomada revista *Le Débat*, Pierre Nora, a formular a sua inquietação no edital do número 110, publicado em 2000 por ocasião do seu vigésimo aniversário, nos seguintes termos: "Adieu aux intellectuels?" (Nora, 2000). Uma indagação que retoma, de forma negativa, o próprio texto inaugural da revista que começava a circular em 1980, ano da morte de Jean-Paul Sartre.

A metamorfose da figura do intelectual francês, de mandarim admirado e celebrado, segundo Nora, ao escárnio da nação, é comentada por ele também em função da visível transformação do intelectual engajado em intelectual midiático, que se despenca de um show de televisão para outro evento-espectáculo disseminando suas banalidades. Mesmo assim, ou por causa disso, o historiador tenta revitalizar a imagem apagada do intelectual ao assumir de forma explícita o seu papel de intelectual, enfatizando que "em *Le Débat* eu não escrevo sobre as finanças de Luis XIV, mas eu marco uma posição como interventor no debate", ainda que a sua cruzada intelectual possa parecer, a ele próprio, como luta contra moinhos de vento.

As ameaças de extinção de sua espécie –por incompetência e inutilidade de sua ação e por indiferença de uma eventual audiência– se repetem periodicamente. Mas igualmente propostas que restauram, senão a sua aura, pelo menos uma função aceitável e significativa balizada pelo exercício criativo de suas capacidades intelectuais na projeção de mundos alternativos. Quais, então, poderiam ser os espaços, hoje, capazes de oferecer algum tipo de atração ao intelectual que não só permitem formas de auto-encenação, mas igualmente a circulação e o intercâmbio de seus desejados gestos de intervenção?

2.

Qual seria este lugar para um intelectual como Silviano Santiago, fazendo parte da elite intelectual brasileira como professor universitário, escritor, crítico de literatura e cultura, tendo defendido uma tese de doutorado sobre Gide e lecionado na Sorbonne, em várias universidades americanas nos anos dos movimentos pelos direitos civis, e inspirado dezenas de estudantes brasileiros não só com o ideário pós-estruturalista francês e multiculturalista americano, mas especialmente com os seus ensaios construindo um pensamento latino-americano singular e complexo, estético e político, dando espaço e visibilidade aos silenciados e sem voz?

O seu último livro, *Cosmopolitismo do pobre* (Santiago, 2004), é um registro da reiterada temática da dependência cultural e de suas transformações nas

últimas décadas – e de sua própria crise intelectual – oferecendo mais uma resposta provisória a perguntas incômodas como a de Gayatri Spivak, "Can the subaltern speak?", e suas implicações para uma política de resistência e militância que pode ser travada no campo das letras a partir de um repertório teórico – e político – fundado sobre processos interativos, transações, entre quem fala e quem escuta. Se falar e ouvir completam o ato da fala, torna-se problemático o gesto do intelectual de falar sobre e para subalternos, ainda que seja com as melhores intenções. A questão pontuada por Spivak, inscrevendo na agenda o projeto de uma negociada independência, colocada por ela no contexto pós-colonial e multicultural e, enquanto teórica da literatura e da cultura, no projeto pedagógico democrático para os estudos literários e culturais, permite nexos com o pensamento de Silviano, marcado pela interlocução entre discursos culturais diferenciados no espaço globalizado, formulado por ele em termos de "cosmopolitismo do pobre".

O ensaio inaugural da coletânea, "Atração do mundo –políticas de Globalização e de Identidade na Moderna cultura Brasileira", fruto de conferência na University of Califórnia em 1995, retoma uma temática presente há muito no pensamento de Silviano relativo à transformação dos paradigmas explicativos da relação Brasil e globalização planetária, ensaiada pelas nações hegemônicas. Contrapondo questionamentos do século XIX ao ideário modernista, ele esboça a sua própria forma de enxergar a questão no momento atual.

Enquanto no século XIX um intelectual e político monarquista como Joaquim Nabuco oferece uma síntese de tendência particularista e universalista pela metáfora da representação teatral, auto-caracterizando-se para os leitores como espectador e não como ator ou ativista. "Sou antes um espectador do meu século do que do meu país. A peça é para mim a civilização e se está representando em todos os teatros da humanidade" (Santiago, 2004, p. 12). O ideário estético da Semana de Arte Moderna, em 1922, de configuração cosmopolita contrapõe, via Mário de Andrade, a multiplicidade das culturas populares ao pensamento eurocêntrico das elites brasileiras. Deste modo, a reconhecida superioridade européia é contrastada pela corrente que acentuava o autóctone como forma de desrecalque e passagem entre a Europa e as culturas não européias, projeto formulado por Mário pela afirmação de sermos universais porque nacionais (p. 26). Trata-se de um pensamento periférico ambivalente pelo simultâneo resgate da multiplicidade étnica e cultural da formação nacional e pelo acento sobre um pensamento universal e não eurocêntrico, deixando este de ser referência necessária pela valorização do que é percebido como periférico, marginal, diferente. Deslocado do lugar de referência, esse descentramento da cultura européia tem conseqüências extraordinárias no processo da formação do intelectual modernista (p. 27).

Mário de Andrade, ativista, abdica da passagem da cultura de elite e se entrega ao exercício da solidariedade, buscando o saber na expressão cultural dos periféricos descentrados, de grupos étnicos dizimados, explorados ou esquecidos pela elite escravocrata e europeizada. Neste empreendimento, a forma mais absoluta do conhecimento pela solidariedade é a conversa cujo exercício extrapola os limites do literário e do privado para adquirir a abrangência de uma "indistinção fraterna e pública" (p. 28). O elogio da conversa –o diálogo oral e público do intelectual com qualquer indivído– torna indiferente o registro intelectualmente baixo ou alto do interlocutor. A conversa deixa que a fala do coração transborde com uma linguagem de afetos (e rancores), abandonando a escuta intelectualizada e consciente no poço profundo e elitista das produções propriamente literárias.

Nesse processo o indivíduo passa de objeto a sujeito de conhecimento e transforma o sujeito em receptáculo de um saber que desconhecia e que passa a ser também o seu (p. 29). Esse projeto de responsabilidade cultural, ética e política tinha sido tematizado por Santiago em "Prosa literária atual no Brasil" (1989), em vista da tendência memorialista e autobiográfica, especialmente significativa na produção dos retornados do exílio. Nesta literatura o escritor, além de abandonar a mera referencialidade de sua experiência pessoal, abdica de sua condição de porta-voz a favor da memória *afetiva* do escritor e de sua experiência pessoal, do corpo-vivo, que está por trás da escrita (p. 31). Uma literatura que aponta, assim, para uma aclimatização do exercício do fingimento à experiência pessoal e para um lugar que permite a discussão de problemas filosóficos, políticos e sociais articulados com uma revolução cotidiana, comportamental, associada às narrativas dos ex-exilados.

Uma importante função destas narrativas –simultâneas ao momento em que se torna visível também a questão das minorias– encontra resposta no papel do intelectual ao facultar a fala do outro em sintonia com a descentralização da própria fala do saber. A opção de Santiago pela diversidade permite acentuar não apenas os processos de exclusão que afetam os sujeitos destituídos de uma arma poderosa –o discurso escrito– mas apontar igualmente para a necessidade de inclusão de discursos *orais*. E com isso enxergar a diversidade dos sujeitos e afrontar o universalismo com o relativismo cultural. Em outras palavras ofertar um novo papel político ao escritor-intelectual.

A discussão em "Cultura versus arte" (1998) é centrada na relação entre o processo de democratização no Brasil e a ascensão de uma perspectiva crítica de enfoque cultural-antropológico voltada para produções culturais populares ou de massa. Em alguns casos a arte abandonando o espaço privilegiado do livro para se dar no cotidiano da vida (p. 13). Está assumida assim explicitamente a perspectiva teórico-crítica multicultural que desestabiliza de modo radical a concepção de literatura disseminada via de regra nas faculdades de Letras.

Para Silviano Santiago, o ativismo político do intelectual de Letras ocorre nos entre-lugares de atividades culturais de resistência e pode ser exercido por um novo tipo de intelectual, adjetivado por ele alternadamente de *periférico*, *malandro*, *astucioso*. O acento sobre essas questões, discutidas sob a etiqueta de "cosmopolitismo do pobre" –em livro com o mesmo título publicado em 2004– situa-se em torno de movimentos diaspóricos dos países subdesenvolvidos como espécie de revolta às avessas dos processos de colonização sofridos sob jugo europeu. Os argumentos de Santiago sustentam-se, de um lado, no contexto da comunicação transnacional da internet que permite alianças cosmopolitas inéditas entre países e comunidades periféricas e países e espaços hegemônicos do ponto de vista econômico, político e cultural. De outro lado, Silviano Santiago vincula com o desenvolvimento de projetos multiculturais a busca de identidades culturais por parte de grupos minoritários, tais como os movimentos negro, indígena, feminista e homossexual.

Essa busca de identidade cultural não passa exclusivamente pela aceitação de valores nacionais, como a defesa do folclore e o abrasileiramento do estrangeiro em território nacional, mas por um "cosmopolitismo do pobre" em direção aos "revolucionários e autênticos parceiros no plano mundial". Questões estas que são ilustradas por ele com figuras como Martinho da Vila, cantor e compositor comparado no Brasil ao movimento da resistência negra, Zumbi dos Palmares, sugerindo sintonia com as grandes figuras do movimento negro internacioal, Malcom X e Mandela. Trata-se de formas de organização além do nacional e independentes dos "mandos e desmandos" dos governos nacionais. Neste âmbito, o grupo *Nós do morro*, por exemplo, dialoga com o que há de melhor no teatro inglês. Em suma, são enfatizadas formas de descentramento cultural que escapam ao domínio cultural ocidental.

Para finalizar, uma observação sobre o ensaio que repete o título do livro, "O cosmopolitismo do pobre", que ambienta a sua argumentação em torno do filme de Manoel de Oliveira *Viagem ao começo do mundo* (1997). Centrado sobre a figura do filho de pai camponês pobre, migrado do norte de Portugal para a França, Santiago aborda a viagem do agora famoso ator francês ao começo do mundo –Portugal– para conhecer os parentes camponeses, a partir de complexos processos de hibridização. Ainda que os imigrantes radicados na França não façam tabula rasa dos valores familiares, os descendentes perdem a força da tradição original e o filho, tendo esquecido a língua materna, provoca estranhamento e incomunicabilidade nos parentes portugueses.

Os imigrantes, atraídos para terras estrangeiras pelo efeito do capital transnacional junto aos países periféricos e abrigados em bairros lastimáveis da metrópole, transformam-se em símbolos da emergência de novas formas de desigualdade social, inexplicáveis no âmbito de um único estado-nação, uma vez que são razões econômicas que convocam os novos pobres para as

metrópoles pós-modernas e transnacionais que recrutam os desprivilegiados periféricos por interesse próprio.

No filme há um *happy end* porque a não comunicação verbal – a falta da mesma língua – é compensada pelo afeto do corpo-vivo. A tia reconhece no sobrinho as feições do pai, suplantando a incomunicabilidade pela língua,"pois na economia do amor familiar nada vale o trabalho dos intérpretes lingüistas". Para Santiago, a introdução da estável e anacrônica aldeia portuguesa na discussão sobre a instável e pós-moderna aldeia global constituída em trânsito pelos circuitos do mundo globalizado permite trazer alguma originalidade e uma nova energia ao debate hoje vigente. Ao debate sobre o multiculturalismo recente fora da ideologia da cordialidade sustentada pelo conceito-chave da aculturação. As lutas políticas dos imigrantes nas megalópoles pós-modernas e dos marginalizados nos estados-nação são hoje fortalecidas pelo apoio de uma série de movimentos políticos transnacionais. E estas novas situações obrigam a uma reconfiguração cosmopolita que abrigue tanto os novos moradores quanto os antigos habitantes marginalizados. Segundo o autor, neste processo a cultura nacional, também, estaria ganhando uma reconfiguração que levaria os atores culturais pobres a se manifestarem por atitudes cosmopolitas até então inéditas em termos de grupos carentes e marginalizados em países periféricos. No plano destes marginalizados, a crítica radical aos desmandos do estado nacional, em tempos de globalização, se dá no plano do diálogo entre culturas afins que se desconhecem mutuamente.

Eis as formas e sugestões de ativismo político de um intelectual astucioso, periférico, no universo de Letras: Silviano Santiago.

BIBLIOGRAFIA

BOCK, Hans Manfred (1997): "Intellektuelle", em: PICHT, Robert et alii (orgs.). *Fremde, Freunde, Deutsche und Franzosen vor dem 21. Jahrhundert*, München, Piper, p. 72-78.

BOURDIEU, Pierre (1996): *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre (1981): "Die Erfindung des totalen Intellektuellen", em *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 4, p. 385-391.

ESSIG, Rolf- Bernhard (1999): *Der offene Brief*, Würzburg, Könighausen & Neumann.

JOCH, Markus (2000): *Brüderkämpfe. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzensberger*, Heidelberg, C. Winter.

NORA, Pierre (2000): "Adieu aux intellectuels? Editorial", *Le Débat*, 110.

SANTIAGO, Silviano (2004): *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

PONTOS DE TRANSIÇÃO E MUDANÇA SOCIAL: DISCURSOS, PRÁTICAS E TRAJECTOS NA CONSTRUÇÃO DO CAMPO CULTURAL PORTUGUÊS

Helena Santos

Faculdade de Economia e CETAC.Com – Universidade do Porto

Resumo: O carácter tardio da modernidade cultural portuguesa revê-se na frágil estruturação do campo de produção e criação cultural e na sua chegada recente à institucionalização política. O 25 de Abril de 1974 constitui uma incontornável referência para a actual dinâmica cultural na sociedade portuguesa, marco de vida para uma parte importante dos actuais protagonistas de criação e produção e das redes múltiplas em que se inserem.

Utilizaremos uma selecção de materiais recolhidos num trabalho de campo que teve lugar na segunda metade dos anos 990, centrado na cidade do Porto, nalguns segmentos actualizado para lá daquele período. Procuraremos apreender algumas das marcas herdadas de uma história recente e, como afirmámos, ainda viva – de um tempo em que a cultura, a arte e a política se mesclavam profundamente na vida individual e social. Privilegiámos o recurso a depoimentos individuais, obtidos através de entrevistas em profundidade (cerca de três dezenas), destinados à reconstituição de trajectórias sociais, no plano biográfico-profissional, e das suas relações com a emergência de alguns campos de expressão artística concretos.

Palavras-chave: sociologia da cultura, artes, política, democracia.

1. Apresentação de contexto

Quando um país vive um período intenso da sua história como o foi a instauração do regime democrático em Portugal, em 25 de Abril de 1974, muitas são, naturalmente, as implicações que os analistas sociais procuram nos seus efeitos. O nosso propósito é, no entanto, modesto. Não se trata da tentação de resgatar ao *25 de Abril* uma causa universal de mudanças particulares, mas de entrever, em contextos específicos da estruturação do campo cultural português, como nessa ruptura social se entrecruzaram processos de mudança individual e social. A liberdade de expressão consubstanciada no fim da censura à produção cultural e na legalização das actividades político-partidárias (e associativas em geral); e a expectativa do final da guerra colonial constituíram os dois grandes marcos de apropriação de projectos e aspirações até então largamente fora dos campos de possibilidades

de uma parte da juventude urbana e escolarizada a que pertenciam quase todos os nossos entrevistados, muitos dos quais frequentavam, ao tempo, a universidade e alguns dos quais haviam participado em actividades políticas clandestinas.

A delimitação do *corpus* empírico que trazemos não foi previamente delineada para o efeito da presente análise. As 32 entrevistas que o compõem são uma parte de um trabalho de reconstituição de casos singulares da produção cultural artística na cidade do Porto, que foram objecto de um estudo aprofundado centrado em itinerários biográfico-profissionais. Defendemos naquele estudo que o 25 de Abril de 74 potenciou uma instrumentalidade específica da cultura e da arte para a mobilização de ideais de refundação social, designadamente entre aqueles que atravessaram o período revolucionário com idades em torno dos 20 anos (número impressivo, destinado a captar uma fase de transição entre uma condição juvenil e maioritariamente estudantil então, e a condição social adulta). Para muitos, a revolução não pôde deixar de compulsar ideais de protagonização de uma mudança histórica – incorporando-a como «sujeitos da história» – e ao mesmo tempo uma possibilidade inesperada de mudança de vida – numa sincronização de tempos que fará com que uma parte daquela geração tenha vivido, na expressão de Ariès, «dentro da história» (1992: 9-21). Outros, já com perto de «30 anos no 25 de Abril», quer dizer, activos e portanto *entrados na vida*, para usarmos a expressão clássica de Georges Lapassade, revelaram ainda refracções de trajectória por via dos modos como atravessaram aquele período histórico – o qual, para estes mais do que para os primeiros, se apresenta como «uma espécie estacionamento tenso [das respectivas] trajectórias». Um ponto ainda se afigura central no presente *corpus* de entrevistas: a maior parte dos sujeitos compõe uma rede de relativo interconhecimento, por força das condições de construção do objecto inicial. Este ponto reforçará a presença de uma representação quase comunitária das experiências, das ideologias e dos projectos, diluindo sincretismos na intensidade da mudança simultaneamente individual e social que cruzaram. E permite dar conta de uma justificação relativamente comum para o insucesso, o desencanto, ou a impossibilidade de concretização posteriores, atribuindo-os à progressiva institucionalização social, e principalmente à normalização política-partidária: dos partidos como instrumentos para a aplicação prática de ideologias e doutrinas ao serviço da mudança social passa-se à sua representação como elementos de um jogo de poder, onde aquelas ideologias e doutrinas deixam de ter lugar. Os protagonistas deste *corpus* de entrevistas denotam a vivência de uma excepcionalidade de condições que os teria votado a uma marginalidade, agentes de uma refracção de trajectórias que não mais deixarão de confrontar o desejo de participação social com a resistência em aceitarem uma sociedade em cujo quadro institucional normativo não se revêem, ou recusam rever-se.

2. Transições cruzadas

A caracterização social sumária dá conta de uma mudança relativamente interrompida. Globalmente, a geração em que se enquadram os nossos entrevistados, tendo-se envolvido activamente na arte e na cultura como (imaginação de) transformação, acabou por converter o seu trabalho e a sua vida fora da criação artística. O 25 de Abril potenciou, assim, um *efeito geracional* que arrastou, nos itinerários dos cursos de vida que nele se desenharam, uma ambivalência nos termos da compatibilização dos excessos da ruptura simbólica que a revolução significava com as possibilidades objectivas de ruptura face a um «destino social» previamente expectado. Essa ambivalência vir-se-ia a exprimir num cerceamento das trajectórias de vida implicadas naquele período: foi a geração *seguinte*, num diferencial de, *grosso modo*, cinco-dez anos, que se revelou capaz de converter a herança cultural-política dos mais velhos em processos de institucionalização – na nossa área de estudo, concretamente, na autonomização artística em expressões de fronteira, que, justamente, haviam «servido» os propósitos de intervenção societal idealizados para a refundação social depois de Abril de 74: falamos de banda desenhada, de cinema de animação, de artesanato de arte, de teatro de marionetas, entre outras artes que, entre os anos 1980 e 1990, estavam longe de se apresentar reconhecidas como tal, presas de representações de menoridade (infra-artísticas e/ou destinadas a infra-públicos, quer dizer a públicos infantis e juvenis a quem não se reconheceria competência crítica – senão mesmo, conjunturalmente, reduzidas a propósitos políticos de esquerda)[1]. Uma menoridade homóloga de outras, em particular da dos espaços especificamente políticos para a intervenção almejada, deslocada, *grosso modo*, para as pequenas organizações partidárias que então rapidamente emergiram.

Nem todos os entrevistados desenvolvem, actualmente, uma actividade artística[2]. Uma parte importante exerce actividades indirectamente de criação. Nuns casos, exprimem claras conversões dentro do campo cultural, em áreas como a promoção, a gestão, a produção e a pós-produção, a programação, o

1. Não obstante a abertura do reconhecimento artístico a este tipo de expressões, traduzindo importantes mudanças no campo de criação (as quais não se reduzem a uma espécie de aumento quantitativo das artes), aquela herança de menoridade marca profundamente o desenvolvimento das respectivas áreas de expressão.

2. Não cabe aqui, por economia de espaço, a apresentação detalhada dos entrevistados. Em termos etários, dois terços tinham já mais de 27 anos em 1974 – neles se concentrando as experiências de exílio e/ou de participação na guerra colonial. A principal actividade de cerca de dois quintos é a docência, sobretudo do ensino artístico (independentemente do grau). Um quarto são intermediários culturais (produtores, jornalistas, críticos, etc.). São artistas menos de um quinto. Percebe-se a relação, mediada pelos tempos em causa, mais estreita entre a idade (mais nova), a actividade artística e a intermediação cultural.

suporte técnico, a escrita e adaptação de argumentos – classificações profissionalizantes que fazem hoje mais sentido do que há quinze ou vinte anos, e que por isso nem sempre correspondem aos estatutos profissionais auto-designados. Com menor ambiguidade classificatória, mas segundo idêntico processo, encontramos alguns que protagonizam hoje actividades de mediação e formatação institucional-política no campo cultural, em organismos da administração local e central. Noutros casos, dão conta sobretudo do prolongamento de relações informais fortemente personalizadas, herdadas de anteriores partilhas na fundação de iniciativas e organizações. Para estes, a sua acção, quando reconhecida (e eventualmente valorizada para lá do plano simbólico), representa-se essencialmente como do domínio das relações afectivas.

Uma outra parte permaneceu activamente na criação, relativamente exterior aos circuitos institucionais, prolongando na sua maioria uma espécie de marginalidade artística, expressão de recusa ou incapacidade de identificação com os novos formatos da implicação social da cultura.

Não se tratará maioritariamente, portanto, de protagonistas «classificados», isto é, de «artistas», e, como intentámos referir, as suas inserções recentes nos espaços de criação não são idênticas. Todos eles, porém, tendem a constituir uma rede de percursos cruzados fortemente implicada na reconfiguração das artes que se seguiu à revolução de Abril – compondo o que, noutro lugar da investigação que nos serve de suporte, designámos como parte de uma «primeira geração». Esta possibilita-nos, ainda, a oportunidade de reconstituir alguns germes de iniciativas (então) futuras, especialmente, mas não apenas, na cidade do Porto.

A atitude de relativa exterioridade destes sujeitos face à cultura instituída e, em particular, aos projectos que eles próprios contribuíram para que emergissem, reproduzirá, em parte, a completude do desencanto mais vasto face à intervenção social por via institucional (mesmo quando alguns deles, paradoxalmente, vieram a assumir lugares de mediação artística e pedagógica na administração pública). Porém, mesmo esta marginalidade é, objectivamente, parcial e, sobretudo, paradoxal: uma conversão relativamente frequente dos destinos profissionais encontra-se na carreira docente do ensino básico (utilizamos a actual nomenclatura), o que indicia uma relação tensa com a questão da «institucionalidade das práticas de intervenção» de uma parte destes sujeitos. Essa tensão, sob várias modalidades (e longe de se esgotar no presente objecto analítico), faz de uma parte dos professores dos primeiros ciclos escolares um colectivo contraditório, entre delegados da cultura instituída e (potencialmente) veiculadores de uma consciência de exterioridade fortemente crítica àquela cultura – reproduzindo uma consciência intelectual em que não põe em causa a importância da escola enquanto instituição societal nuclear, mas antes as condições do seu poder de inculcação, o que, no quadro da geração que

vimos analisando, vai especialmente ao encontro dos mitos de refundação almejados[3]. Por um lado, o acesso então fácil à carreira docente podia assegurar a autonomia económica; por outro lado, uma relativa possibilidade de liberdade de acção (exercício de cidadania, promoção do espaço público – diríamos actualmente), entre o quadro programático-disciplinar comum e a sua implementação no terreno (isto é, nas aulas), que permitiria, ainda que virtualmente, uma relação estreita entre as acções culturais exteriores e o trabalho pedagógico-escolar.

Vinte anos mais tarde, no quadro da criação das escolas profissionais e em particular no ensino artístico, o paradoxo parece reforçar-se. O envolvimento de uma parte desta geração na criação das escolas artísticas reintroduz a questão de uma relação tensa entre o valor atribuído à formação profissional artística e o esgotamento dos projectos teatrais anteriores – ou, dito de outra forma: a ambivalência entre a pressão à institucionalização como mediação legitimante e a recusa dessa mesma institucionalização, que prolonga a contradição entre a acção cultural enquanto política e a procura de espaços exteriores às instituições, sejam elas do aparelho de Estado ou dos movimentos de organização político-partidária. Institucionalizar para refundar «colectivos»; refundar colectivos para assegurar um poder de fechamento (ou resistência) face ao exterior. É análogo o processo que justifica a criação de associações culturais em torno de projectos educativos e artísticos, formas institucionais intermédias cuja acção se dirige privilegiadamente para a população escolar (infanto-juvenil), senão mesmo para a acção complementar (extra-curricular) no interior das escolas.

Fora dos partidos, autonomamente em relação aos circuitos institucionais de apoio, desenvolvendo mecanismos de controlo face à relação com o exterior – tratava-se, aparentemente, de criar espaços de intervenção cultural, no pressuposto de que esta seria, intrinsecamente, política, e que a sua acção se repercutiria socialmente no longo prazo, pelas disposições, já não colectivas mas *individualmente* adquiridas pelo trabalho de formação cultural e artística junto de uma clientela infantil e juvenil que ali complementaria as actividades

3. Uma das questões importantes e complexas da actual crise institucional da modernidade revela-se, justamente, pela relação paradoxal entre, por um lado, a aceitação, entre as fracções sociais de pendor intelectual e técnico-científico (profissões intelectuais e quadros), que configuram geracionalmente os anos sessenta-setenta, da formatação institucional que sustentou a construção das sociedades modernas; e, por outro lado, a sua crítica ao nível da acção das mesmas. Por outras palavras: trata-se de uma geração que não põe em causa, conceptualmente, a diferenciação funcional da modernidade, propondo mudanças *no interior* do respectivo enquadramento estrutural e não uma alteração da própria estrutura. Deste ponto de vista, sob o conceito de cidadania (por vezes, num sentido próximo do espaço público habermasiano), muitos dos mais significativos movimentos sociais protagonizados por aquela geração configuram-se no interior do actual quadro institucional e da sua crise e não se apresentam como (re)fundadores ou proponentes de novas armaturas estruturais.

curriculares escolares. Progressivamente, muitas das iniciativas deslocavam-se de uma animação sociocultural popular (designadamente possibilitada pela acção no interior das escolas nos anos mais próximos de 1974) para uma acção programada junto de uma clientela das classes média e alta, que até aos anos 990 correspondia a fracções sociais homólogas das dos protagonistas.

Este fechamento apresenta-se paradoxal, mas o paradoxo é também estratégico. Um dos argumentos expressos referencia-se a quadros associativos emergentes pouco depois do 25 de Abril que, pelo seu contexto próprio de emergência, teriam ficado cativos de poderes e princípios externos, decorrentes das lutas políticas de então. O desencanto de um então animador cultural, fundador de uma experiência que se viria a tornar emblemática ao converter-se numa importante iniciativa artística e de dinamização cultural urbana do nosso país, subsume os nossos argumentos. Tendo abandonado, ainda nos anos 70, o activismo cultural, ele justifica a sua opção pela defesa da intervenção cultural como política, mas *fora* de projectos partidários, considerando que estes se tornaram espartilhos de uma esquerda muito jovem e demasiado «intelectual» para «compreender o povo».

O discurso, que aqui não cabe reproduzir, deste e de outros entrevistados, exprime claramente o des-gosto pelo esvaziamento dos princípios de educação de gosto e formação de públicos então excluídos da formas mais nobres da cultura –fazer valer várias expressões «menores» como arte, há trinta anos, terá sido um instrumento para a refundação social democrática da sociedade. Hoje, em seu entender, far-se-á valer uma concepção de arte fechada entre «especialistas», que progressivamente se veio inscrevendo no que designa como uma «política de festival» que os anos oitenta/noventa viriam a conhecer em Portugal –a cultura «do espírito» deu lugar à cultura do espectáculo, e o alcance social contemporâneo desta transmutação é, em seu entender, não apenas precário como preso a um novo tipo de propósitos políticos, os quais, além de distantes dos princípios doutrinários dos «anos quentes da revolução», se vieram demarcar paradoxalmente dos próprios princípios das artes que instrumentalizavam. Nessa mudança, o que se perdeu foi o espaço menos institucional e portanto mais cívico da acção social e política.

O mito de refundação social sustentava-se numa crença na possibilidade de *institucionalização positiva* dos processos sociais –nos trajectos que seguimos, são muito raros os que não desenvolveram simultaneamente uma desconfiança institucional profunda, um sentido de que as instituições não cumpriram os princípios sociais que as criaram. Deste ponto de vista, os nossos interlocutores inscrevem-se particularmente na crise de uma modernidade tardia, e nos processos de individualização que ela vem gerando para uma geração que, como esta, viveu momentos fortes de ruptura colectiva. A analogia com o Maio de 68, uma referência simbólica da maioria dos entrevistados (nalguns casos

vivida) já foi por nós assinalada noutro lugar, como um modo de apropriação geracional do período revolucionário português. A análise de Laurent Joffrin sobre os destinos sociais dos participantes activos do movimento francês conclui pela oscilação entre um individualismo de retorno sobre si e um individualismo de participação cívica como marca dos seus trajectos posteriores –configurações de destinos que contribuem para perceber duas modalidades de «desencantamento», que, no nosso material de análise, diríamos pender mais para a primeira do que para a segunda (fruto, por um lado, do modo como o próprio material foi produzido, vinculando a presente subamostra a relações com áreas de expressão artística específicas; e por outro lado, mais uma vez, ao momento sociohistórico que maioritariamente esta subamostra prefigura no quadro da revolução democrática portuguesa).

É particularmente impressivo o discurso de um professor do ensino artístico que optou tarde por abandonar uma carreira profissional como quadro superior na administração pública. Criador musical, participou activamente na designada «canção de intervenção» e afirma ter deliberadamente escolhido manter numa carreira artística votada à diluição autoral, prolongando uma relação privilegiada com a composição musical para teatro (inaugurada nas cumplicidades políticas da intervenção cultural do pós-25 de Abril). A sua visibilidade pública restringe-se a um segmento marginal da música portuguesa, numa produção discográfica que afirma intencionalmente produzir como «impossível de comercializar» no circuito das editoras maiores, pelo tempo que demora a concretizar, pelo volume de colaboradores que envolve, e, finalmente, pelos enormes custos que implicaria se não assentasse na actualização de uma rede de cumplicidades afectivas acumuladas ao longo do tempo – elementos que, por seu turno, inviabilizam um circuito promocional de espectáculos capaz de amortizar o investimento editorial. Neste sentido, podemos classificar a sua criação como uma discografia de autor, de registo, de memória, e quase de missão. Nesta posição, prolonga uma auto-marginalidade profundamente crítica ao processo de reconhecimento social-artístico da música de intervenção e panfletária dos «cantores de Abril» – emblematizados por autores consagrados, que vão de José Afonso a Sérgio Godinho, passando por José Mário Branco (o qual corresponderá mais adequadamente ao percurso virtual do nosso entrevistado). É ele próprio quem nos diz, a propósito de uma das suas produções discográficas: «Eu fiz um disco espantoso, que ao mesmo tempo é um grande *handicap* para a sua própria venda (...) a uma editora e (...) ao público! (...) pode fazer um espectáculo, ou dois... E mesmo um ou dois é um trabalho brutal, porque este disco demorou [mais de dois anos] a fazer, e (...) um espectáculo vai demorar um mês, ou dois meses, a organizar! (...) nenhuma editora me pode dizer [que aceita fazer o disco, marcando previamente um determinado número de espectáculos, *tournées*, etc.] (...)».

3. Conclusão

No período que seguiu à revolução democrática, a maioria dos nossos entrevistados protagonizou uma parte da movimentação política de base que o país viveu – e viria a inscrever-se ainda numa primeira conversão (no final dos anos 70, quando a revolução foi dando lugar à normalização) das iniciativas culturais ao serviço da acção política (enquanto prática de intervenção social) em projectos culturais profundamente ideológicos e politicamente orientados – designadamente, como referimos, em contextos associativos de expressão artística e animação sociocultural de base local. Por outras palavras, a sua actividade no campo cultural deveu-se em grande medida a uma instrumentalidade própria de comunicação e educação, isto é, de acção para a mudança. Educar pela e com a arte e formar o gosto constituíam expressões bem distintas da problemática de formação de públicos que mais tarde se generalizaria nos campos da cultura, aproximando-se muito mais do que, recentemente, provém do conceito de cidadania. Desconstruir as artes para democratizar, isto é, esbater desigualdades pela cultura, acreditando que, por essa via, a prazo se poderia esbater as outras, designadamente económicas. Neste sentido, a cultura e arte pertenciam sobretudo à instrução, e propugnava-se que ela pudesse complementar a escola ou a ausência dela.

Cremos que poucas naturalizações auto-biográficas serão tão carregadas de simultânea ingenuidade e intencionalidade de sentidos como aquelas que transmutam impossibilidades objectivas em universalismos de condição que projectam o curso de vida na inexorabilidade da normalidade social e por essa via tendem a denegar, efectivamente, a vida *dentro* da história: ao reconduzirem o sentido da juventude ao seu lugar social «normal», muitos dos nossos interlocutores reconduzem-se a si próprios à vida *fora* da história. É, de alguma forma, um processo de individualização, de retorno sobre si, que marca os seus percursos, ancorados na nostalgia da perda das referenciações e dos sentidos de colectivo que já não revêem nas gerações que se seguiram. Na verdade, talvez o colectivo não tivesse passado, em certa medida, de uma utopia, afinal própria de uma fase da vida profundamente centrada na procura de si e num projecto de futuro.

Os seus trajectos ulteriores são, assim, predominantemente marcados pela exterioridade relativa, face às mudanças que se configuraram nos campos culturais que haviam cruzado, e viriam a ser protagonizadas pelas gerações seguintes. Os nossos interlocutores prefiguram uma instrumentalidade particular da cultura e da arte, de abertura de campo, de *papel indutor de mudanças* que, *grosso modo*, não viriam a ser directamente suas.

O REAL GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA: UMA ANÁLISE CULTURAL

Priscila Seixas da Costa
Grupo de Pesquisa: Imagens, representações e resistência cultural - Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este artigo analisa uma das instituições promotoras da língua e da cultura portuguesa no passado e no presente: o Real Gabinete Português de Leitura, através da construção de uma relação entre a história da instituição e seu posicionamento contemporâneo sob o aspecto político cultural.

Palavras-chave: política cultural, ação cultural, patrimônio histórico, modernidade.

Introdução

Trazemos a esta prestigiosa mesa uma visão de como um projeto cultural pode constituir uma ponte entre Portugal e Brasil, está sediado num dos mais belos edifícios da cidade do Rio de Janeiro e confunde os espectadores que o tomam por uma igreja, quando na verdade é um importante centro cultural: o Real Gabinete Português de Leitura. Neste trabalho, procuramos sua contextualização como um centro cultural e patrimônio edificado. Veremos as questões que perpassam uma biblioteca como espaço de resistência e auto-aperfeiçoamento. Debateremos também, com esforço teórico, uma aproximação com a pós-modernidade. É preciso, antes, esclarecer, que, o estímulo inicial do estudo sobre o Real Gabinete Português de Leitura surgiu da curiosidade de entendê-lo no contexto da cidade do Rio de Janeiro e da produção cultural daquela época conturbada. Ele encerra, inicialmente, um paradoxo. Tratar-se-ia de uma instituição cultural ou uma biblioteca? Trata-se de um prédio publico ou associado a alguma forma de culto? Para muitos transeuntes, hoje, ele representa simplesmente uma igreja, afinal, sua construção, certamente, nos remete a interpretá-lo como tal, pois foi projetado dentro da estética no Neo-manuelino, que tem como referencias plásticas o mosteiro dos Jerônimos, em Lisboa. Esta peculiaridade de época nos leva a afirmar que, com certeza, a edificação vai além da função centro ou espaço de cultura. Ele é cultura e integra o patrimônio histórico.

A definição operatória de patrimônio que empregamos advém de Françoise Chouay, para quem a modernidade industrial como um processo expandido pelo mundo produziu "uma dimensão universal ao conceito de monumento histórico, aplicável em escala mundial". E se, por um lado propugnou pela suas proteção, por outro lado assinalou a importância de fazer

da "restauração uma disciplina integral" (Chouay, 2001, p. 127). Quer dizer para ela como para o campo, o monumento não deve ser isolado do contexto das edificações onde está inserido. Assim, "a própria natureza da cidade e dos conjuntos urbanos tradicionais, seu ambiente, resulta dessa dialética entre a arquitetura maior e seu entorno. É desta maneira que se pode afirmar que o entorno do monumento mantém com ele, o que Chouay denomina, uma 'relação essencial" (2001, p 202). No decorrer das nossas investigações, utilizamos a conceituação de Teixeira Coelho dando conta do jargão conceitual novo nascido no campo das políticas culturais. Empregamos as noções de Canclini para o debate cultural acerca dos patrimônios históricos e sua inserção. E, finalmente, a análise social e política da realidade portuguesa redigida por Boaventura de Souza Santos.

O Real Gabinete é, portanto, como um estudo de caso, o debate de como uma instituição de cultura independente do Estado e dos recursos do poder, pode ser ação cultural, mecenato e prática de resistência. Se até as primeiras décadas do século XX a instituição, prioritariamente, funcionava como biblioteca e como tal mostrou-se nas ultimas décadas como insuficiente diante das transformações pós Revolução dos Cravos, o Real Gabinete Português de Leitura adaptou-se e hoje assume papel de crescente significado como centro de pesquisa. Como produtora cultural estou interessada em clarificar esta nova ciência da era moderna, ainda pouco definida, mas muito debatida no mundo todo.

Real Gabinete: Tempo e Contexto

Explicitamos de maneira sintética a retórica arquitetônica do Real Gabinete. Basta sabermos que sua peculiar gramática arquitetônica nasce de um estilo chamado Neo - Manuelino, que nasceu do ultimo gótico prático em Portugal, que foi o Manuelino, em homenagem ao poderoso monarca símbolo das navegações. Dessa forma, a representação financiada e construída da cultura portuguesa no Brasil, desejava glorificar seu passado nacional e, ao mesmo tempo legitimar a filiação brasileira, que surgiu na história como um país nascido e compromissado com uma visão eurocêntrica no mundo e civilizatória no trópico. Ao mesmo tempo, víamos como relevante demonstrar que o projeto arquitetônico escolhido pela elite portuguesa correspondia a um momento peculiar da história da arte e das técnicas quando, para resultar num projeto moderno, era indispensável elencar do passado um acervo de imagens e formas adequando-as, como parte do passado nacional e identitário, do equipamento material moderno, lançado pela revolução industrial. Desta forma, a investigação acerca das condicionantes sociais, políticas, culturais e econômicas do Real Gabinete, desde sua encomenda, ainda no século XIX como uma prática de resistência de um grupo cultural periférico na Europa, que vem residir num país de periferia, fazia parte dos objetivos dessa pesquisa.

O prédio atual do gabinete português foi construído em um momento peculiar, a conjuntura internacional já compreendia a importância da cultura, assim como, do entretenimento, como elementos de integração. Comerciantes investiam no progresso da literatura e da ciência para que se alcançasse melhoramento na organização social, percebia-se a necessidade de ampliar a oferta de oportunidades de enriquecimento cultural à população e de promover a associação entre lazer e cultura. Utilizando-se de Teixeira Coelho, "sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura"(Coelho, 1999,89). É importante analisar a história da instituição, pois através dela notamos como o estudo de caso aqui apresentado definiu-se em conseqüência de anos de trabalho dos agentes envolvidos e de inúmeras adaptações.

O Real Gabinete teve imponente seu prédio construído em 1888, estando, assim, instaurado na era moderna, visto que em 1 de Maio de 1851, a modernidade teve seu início oficial. Nesse dia, foi inaugurado, em Londres*, a Grande Exposição dos Trabalhos de Indústrias de Todas as Nações.* O evento, que é lembrado pela sua primazia, representa um marco decisivo no processo de globalização cultural, reuniu povos de todo o continente e contou com todos os produtos que interessavam o mundo, retratando valores que norteavam a mentalidade dos países industrializados no auge do imperialismo europeu.(Cardoso, 2001, 36) Talvez, essa direção para as massas que animou esta exposição, estivesse no desejo dos beneméritos do Real Gabinete. O ócio após as duras jornadas de trabalho da revolução industrial foi uma preocupação para as autoridades esclarecidas, como atesta Cardoso em relação a exposição de Londres, cujo publico foi de

> *aproximadamente seis milhões de pessoas, a organização do evento preocupou-se, extremamente, com a ameaça de desordem e baderna que poderiam ser causadas pela grande concentração de pessoas desocupadas, muitas de classe operária, em um só lugar. Diferente disso, o ócio não se transformou em revolução, mas em entretenimento e lazer, comprovando que criar meios para que as pessoas se relacionem é um instrumento regulador da sociedade. A cultura, nessa conjuntura, conquistou muitos espaços, muitos indivíduos que atuaram na organização de 1851, aplicaram seus conhecimentos adquiridos à formação de museus e coleções nas décadas seguintes, e o resultado foi uma revolução silenciosa nas áreas de museologia e design de exposições* (op. cit.p. 33).

O Real Gabinete Português de Leitura foi obra da elite portuguesa residente e atuante na cidade do Rio de Janeiro, nas ultimas décadas do Império. Esse grupo, preocupado com a imagem de sua nação na capital do Brasil imperial e, em seguida da República, movida pelos ideais de patriotismo, ensejou a promoção da instrução e o desenvolvimento da cultura luso brasileira. Instituto para a cultura do espírito, desenvolvimento da razão e aperfeiçoamento das

condições de produção, nas ciências, artes, indústria, comércio e na organização social, que visava desde a sua primeira hora o levantamento no nível intelectual da colônia para alterar o critério de estranhos, para melhor servir à segunda pátria e encher de orgulho nacional a velha metrópole.

É preciso informar que, no Brasil, desde 1822, os portugueses enfrentaram como grupo, vagas crescentes de hostilidade. A conjuntura migratória adversa no início do século XIX, o não-acesso à cidadania e a falta de um projeto pedagógico nacional que desse suporte aos imigrantes portugueses, possibilitou o surgimento do Real Gabinete Português de Leitura em 1887, criado por alguns empresários e profissionais liberais portugueses ou de ascendência portuguesa, como um projeto que objetivava dar apoio material e cultural para seus compatriotas no Rio de Janeiro.

A imprensa refletia opiniões, para a antilusitana, o português era ignorante, analfabeto, oportunista, adulterador de pesos e medidas; do outro lado, o português era obediente, trabalhador e apolítico, ideal para a ordem social vigente, cuja idealização foi elaborada, em parte, pela elite da própria colônia lusitana, que também destacava o papel do imigrante na manutenção dos laços econômicos, culturais e afetivos com o Brasil, considerados a maior obra realizada por Portugal. O fato é que o número de imigrantes existentes no Rio de Janeiro era bastante ostensivo, o que criou muita animosidade. Contudo, com o enriquecimento de alguns houve o investimento na filantropia, permitindo a fundação de instituições que pretendiam apoiar os imigrados ou ajudá-los na integração com outros.

Afirmação da pátria, reivindicação da língua portuguesa, aliança intelectual luso-brasileira, o Real Gabinete FOI, é, um símbolo de fraternidade. Como tal é instrumento, por excelência, de integração social, utilizado enquanto veículo de conhecimento e de comunicação. Diversos universos simbólicos como a língua, a arte e a ciência, fazem parte da instituição, assim, segundo Jameson, "os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domestificação dos dominados". Essa elite afirma-se ainda mais como *classe dominante* a partir da construção de um símbolo que a represente, nesse caso não só à ela, como também à sua pátria.

Ação Cultural, Mecenato e Atualização.

Esse grupo de beneméritos portugueses preocupados com a imagem de seu país e desejosos, portanto de promover a instrução, uniram-se e em busca de um objetivo comum, traçaram o que podemos chamar hoje de uma política cultural e iniciaram o processo de construção do Real Gabinete. Assim, podemos definir que a instituição surgiu por um processo de ação cultural,

"conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural" (Coelho, 1999, p. 49).

Conforme afirmamos, Portugal vinha passando, desde o século XVII, por um longo período de repressão ideológica, estagnação científica e obscuridade cultural, um período que teve sua primeira longa manifestação na Inquisição e a última nos quase 50 anos de censura Salazarista. Salazar identificava sociologia como socialismo, ao mesmo tempo essa nova ciência do mundo moderno desempenhava um elemento importante na consolidação social do capitalismo. Com isso, o poder político do país não considerava as elites culturais e as neutralizava através da cooptação política que se trata de um senso comum, conservador, fabricado.

A representação imagética e emblemática assumida pelo projeto de Rafael da Silva e Castro, arquiteto responsável pela construção do prédio do Real gabinete foi definida desde 1971. O estilo manuelino é na arquitetura da Renascença em Portugal a resistência do naturalismo nacional contra o classicismo estrangeiro. A escolha por um estilo arquitetônico que não fosse consagrado, apenas de efeito épico dos navegadores dos séculos XV e XVI, mas que servisse também, na sua urdidura plástica, como síntese de beleza a descrever a formação cultural do povo português, configura-se no recorte fin-de-siécle em que o Portugal, acuado num novo mundo industrializado e com um passado glorioso, busca uma identidade nacional e simultaneamente moderna como forma de recuperar sua auto-estima e de compensar o atraso de séculos diante da ameaça crítica representada pelo avanço da modernidade industrial.

Ao longo do período republicano esta instituição cumpriu esta tarefa, entretanto, após 1974, devido à liberalização ocorrida com o término da ditadura salazarista, ocorreu uma tomada de posição mais aberta em relação à pluralidade do debate cultural. A instituição em seu contexto original preocupou-se, dentro de um viés conservador, em combater a exclusão social que afligia os imigrantes portugueses, estigmatizados como ignorantes e brutos. O projeto sócio-cultural foi capaz de assegurar – num país onde a educação excluía as massas - conhecimentos capazes de permitir acesso à cidadania e a atualização nas condições do mundo do moderno trabalho industrial e urbano onde a alfabetização era essencial. "Neste sentido, por depender daquilo que as pessoas e grupos aos quais se destina entendam dela fazer, a ação cultural, apresenta-se como o contrário da fabricação cultural, não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um início claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas" (Coelho, 1999, 52).

Política Cultural e Patrimônio Histórico

Como já foi dito anteriormente o Real Gabinete surgiu da iniciativa de portugueses que por meio de uma ação cultural o financiou e objetivou. É fato que, não podemos defender que esses agentes financiadores, os "mecenas", tinham conhecimento técnico de como administrar, na prática, uma instituição cultural. Entretanto, podemos destacar a política cultural como diretriz necessária para aplicação dos propósitos em que se baseiam os órgãos promotores da cultura. Sabendo que essa é uma nova ciência, enfatizamos que os profissionais envolvidos na elaboração do projeto, embora tenham agido segundo a boa vontade e o patriotismo, definiram, inconscientemente, o que podemos chamar de política cultural que é, segundo Teixeira Coelho:

> *uma ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Essas intervenções assumem a forma de: normas jurídicas, e intervenções diretas de ação cultural* (1999, 255).

O confronto dessa ideologia com o desenvolvimento moderno resultou em uma visão metafísica, aistórica, do "ser nacional", cujas manifestações superiores, procedentes de uma origem mítica, só existiriam hoje nos objetos que a rememoram. A conservação desses bens arcaicos teria pouco a ver com sua utilidade atual. Preservar um lugar histórico, certos móveis e costumes, é uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos. Sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso mostrava-se capaz de sobreviver às mudanças.

Real Gabinete: Entre a Biblioteca Superada e a Convergência da Cultura Luso-Brasileira

O que são gabinetes de leitura? Os gabinetes de leitura na França eram estruturalmente diferentes do Real Gabinete Português de Leitura, pois o objetivo da instituição visava, desde o início, uma integração entre a biblioteca e uma agremiação de natureza cultural, reflexo de um posicionamento frente às necessidades de uma população. Até as primeiras décadas do século XX o Real Gabinete funcionava, prioritariamente, como biblioteca. Como objetivo era promover a instrução, acreditava-se que possibilitando o acesso a um rico acervo de obras, os imigrantes aumentariam o seu nível intelectual, para tanto

o funcionamento aos sábados e à noite, buscavam alcançar os trabalhadores fora de seu horário de trabalho.

Vamos, recuar até o Antigo Regime, quando sob o monarca o acesso ao impresso e ao livro era concessão, era um privilégio até a Revolução de 1789 torna-se um "direito". O grande bibliotecário barroco Gabriel Naudé apresentou nos idos de 1644, "a biblioteca como uma instituição necessariamente pública e universal". Pública no sentido de aberta a todos e universal por conter todos os autores que tivessem escrito sobre a diversidade dos assuntos interessantes ao ser humano, em particular as artes e ciências. Sua concepção se opõe aos três modelos principais. Sendo que o primeiro referia-se a uma coleção exclusiva de livros abrigada em um local fechado e distante do público, o segundo era formado por livros raros e colecionáveis. Já o terceiro formato "era dado pelos jesuítas e influenciou amplamente a constituição da biblioteconomia moderna. Este modelo assentava-se sobre um sistema de dupla articulação: a seleção e o expurgo, acionadas pelo bibliotecário que, na prática, assumia o papel de um diretor de leituras" (Teixeira Coelho, 1999:77).

A Biblioteca do Real Gabinete foi sempre a sua razão de ser, mantém-se por tradição e por força do seu próprio objetivo cultural, permanente e inabalável. O público alvo, a princípio, eram os imigrantes que não se enquadram no conceito de bibliófilos. O fato é que, apenas, possibilitar o acesso a diferentes formas de leitura não foi suficiente para atender aos objetivos da instituição, com isso ela passou a fornecer cursos, simpósios, encontros e tornou-se o que podemos chamar de instituição cultural.

Além disso, "às vésperas da comemoração do seu 140º Aniversário de Fundação, o Real Gabinete Português de Leitura produz uma revista que representa mais uma importante etapa do plano de dinamização cultural que estava desenvolvendo. Será produzida uma revista, alvo de uma investida nossa. O seu próprio nome? CONVERGÊNCIA? exprime a intenção de reunir, de aproximar os homens e reativar, em todos os portugueses e nos meios intelectuais e estudantis brasileiros, os valores realmente edificantes do tão decantado quanto incompreendido espírito comunitário lusíada, fazendo-o convergir, não para metas pré-estabelecidas ou laboratorizadas segundo momentâneos oportunismos, mas para a linha do horizonte, com um espírito aberto e uma mente arejada, livre de preconceitualismo e numa atitude de permanente procura".

Conclusão. Ponte manuelina para a Lusofonia

O Real Gabinete Português de Leitura, sediado num dos mais belos edifícios da cidade do Rio de Janeiro, é um importante centro cultural ao qual acorrem pesquisadores e um público crescente que utilizam sua biblioteca. Ao

mesmo tempo em que é bem sucedido como centro cultural é um prédio essencial como patrimônio edificado da cidade em sua deslumbrante plástica manuelina. A representação da cultura portuguesa no Brasil, no século XIX, glorificou o passado nacional lusitano, legitimando a filiação brasileira, que surgiu na história como um país nascido e compromissado com uma visão eurocêntrica no mundo e civilizatória no trópico. Esse tópico traz para a discussão um tema candente ao Real Gabinete; o patrimônio histórico, que se define como instituição cultural, emblematiza e produz representações que dão forma ao monumento. Esse espaço é onde sobrevive o imaginário e as ideologias dos setores oligárquicos poderosos no tempo de seu planejamento e construção. Assim, percebemos que a escolha do estilo neo-manuelino, foi indiscutivelmente uma tomada de posição da elite portuguesa, pois, resgatava os mais altos valores de formação da nacionalidade. Ao mesmo tempo remetia a uma idéia de nação onde ricos e pobres, «grandes» e «pequenos», nobres e plebeus, burgueses e trabalhadores poderiam, unidos, ser o que Benedict Anderson definiu como uma «comunidade imaginada". Após procurar estudá-lo sob o estímulo da edificação, procuramos sua inserção no contexto da cidade do Rio de Janeiro e da produção cultural daquela época conturbada. O Real Gabinete emerge de nossa investigação como uma instituição de cultura independente do Estado e dos recursos do poder sendo, simultaneamente ação cultural, mecenato e prática de resistência. Se até as primeiras décadas do século XX a instituição, prioritariamente, funcionava como biblioteca e como tal mostrou-se nas ultimas décadas como insuficiente diante das transformações pós Revolução dos Cravos, o Real Gabinete Português de Leitura adaptou-se e hoje se assume papel de crescente significado como centro de pesquisa. Seu acervo, em crescimento constante, sua atual disposição de ser pólo de debates bem como a eficaz dinamização da revista Convergência tem sido o coroamento do seu projeto cultural, pilar manuelino da ponta da lusofonia.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Carlo *Giulio Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1983.

BOURDIEU, *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo Cia as Letras, 1997.

CHOUAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio, Zahar Editores, 1995, 1º volume.

FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz, «Brasil e Portugal: representações e debates». in *Relações luso-brasileiras. Convergência Lusíada* Nº 19, Número especial. Publicação do Real Gabinete Português de leitura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

GIL, José. *Portugal, hoje. O medo de existir*. Lisboa: Ed. Relógio d'água, .2004.

JAMESON, Frederic, *Pós-modernismo.* A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo, Ed. Ática, 2000.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence, *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence, *A Era dos Extremos*. São Paulo, Cia das Letras, 1999.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. *Nações e nacionalismo desde 1870*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 2002, 3ª Ed.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade-Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1992, 5ª Ed.

ORTIZ Renato, *A moderna tradição Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo, Ed. Cortês, 2000. 7ª Ed.

TEIXEIRA COELHO, *O que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

TEIXEIRA COELHO, *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e Imaginário*. São Paulo, Iluminuras/ Fapesp, 1999.

V

LÍNGUA, CULTURA E NEGÓCIO NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇOM

A MUSICALIZAÇÃO NO ENSINO BÁSICO EM ÁREAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL: SUA NECESSIDADE NA FORMAÇÃO DO ALUNO E NO DESENVOLVIMENTO DE SEU RACIOCÍNIO LÓGICO

Aída Cuba de Almada Lima
Departamento de ARTES-Escola Municipal Professora Isaura Santos

Resumo: Hoje, a Vulnerabilidade Social e a Violência, oriundas das condições de vida dos jovens, desafiam as políticas públicas contemporâneas. O papel dos governos e da sociedade civil seria entender esta relação, que faz com que os jovens brasileiros vivam em uma outra dimensão, cuja principal conseqüência é a transgressão.

A Unesco-Brasil apresentou propostas através de projetos que visam proporcionar a inclusão destes jovens melhorando a sua auto-estima. A Arte se insere como elemento funcional de resgate destes valores. Das Artes, a música é o elemento de maior penetração, tendo linguagem própria, propiciando modos de expressão e de percepção únicos.

Na nossa práxis pedagógica destes 27 anos, pudemos sentir em nossos alunos de música, além de uma melhor compreensão e tolerância em relação aos semelhantes, um raciocínio lógico, quando lecionávamos música e português em uma mesma turma. A turma que recebia somente aulas de português (não havia professores de música suficientes), tinha mais dificuldades em interpretação de textos do que as outras que recebiam aulas de português e música.

Estes resultados confirmam os estudos neurológicos, reunidos sob o nome de "Efeito Mozart", que indicam uma clara correlação entre o contato com a música e o desenvolvimento cerebral, o pensamento espacial e lógico, resultando em sucesso acadêmico.

O trabalho, em andamento, pretende averiguar se a música realmente traz benefícios para o ser humano em sua formação e desenvolvimento de seu raciocínio lógico, sendo tão necessária à educação básica, quanto as outras linguagens. A pesquisa está sendo realizada com alunos de 10 a 15 anos, na Escola Municipal Professora Isaura Santos em Belo Horizonte, desde maio de 2004.

Observamos alguns resultados em 2005. Além de desenvolver a sensibilidade, o raciocínio lógico, a percepção, alguns alunos já estão se utilizando destes conhecimentos musicais, como forma de inserção no mercado de trabalho, participando de eventos.

Palavras-chave: vulnerabilidade social-linguagem musical-inclusão-cidadania.

VULNERABILIDADE E VIOLÊNCIA SOCIAL

A vulnerabilidade e a violência social desafiam as políticas públicas contemporâneas. O papel dos governos e da sociedade civil, segundo Miriam Abramovay e Leonardo Pinheiro, seria entender a relação entre estes dois fenômenos.

Por outro lado, a falta de condições em que os jovens das camadas populares vivem, a pressão social, o quadro de desemprego, subemprego e de trabalho não formal faz crescer, no Brasil, a grande parcela da população trabalhadora que vai se excluindo total e parcialmente das oportunidades de emprego e sofrendo suas conseqüências. Estes jovens perdem suas perspectivas de um futuro cidadão que soa como resultado negativo da relação entre os recursos materiais e o acesso à estrutura de oportunidades sociais, econômicas e culturais vindo da sociedade e do Estado. Assim, as lacunas deixadas pela frustração em suas expectativas fazem com que estes brasileiros vivam em uma outra dimensão de sociabilidade cuja marca principal é a transgressão (ABRAMOVAY e PINHEIRO, 2003). Eles passam a pertencer a um mundo à parte, podendo formar grupos que se reúnem para a prática da violência e vandalismo, freqüentemente associados ao consumo de drogas. Este fato tem estado cada vez mais inserido no cotidiano das salas de aula.

A preocupação foi tanta, neste universo brasileiro, que a UNESCO-Brasil iniciou, em 1997, uma série de pesquisas centradas nos temas: juventude, violência e cidadania resultando em alguns livros que tratam o assunto e advogam projetos que tenham como objetivo quebrar o ciclo de violência e vulnerabilidade social. Esses projetos visam promover a inclusão e o acesso a espaços alternativos protegidos para a juventude e a comunidade em geral, contribuindo para a reversão destas situações. (ABRAMOVAY e PINHEIRO, 2003)

Assim, a política de projetos vem para melhorar a auto-estima destes jovens dando-lhes um caminho, ocupando as suas mentes e os afastando de outras alternativas.

VULNERABILIDADE SOCIAL E ARTE

A partir da premissa que os jovens precisam ocupar a mente com algo produtivo afastando-os das drogas e da violência provenientes, quase sempre, da sua vulnerabilidade social, que a arte se insere como elemento funcional de resgate de valores construtivos, possibilitando aos jovens a melhoria de sua auto-estima e lhes dando uma razão para viver neste mundo árido, sem condições mínimas de sobrevivência e dignidade para exercer a sua cidadania.

VULNERABILIDADE SOCIAL E MÚSICA

De todas as formas de arte, a de maior penetração é a música. É a forma de conhecimento mais completa, pois propicia modos de expressão e de

percepção únicos, tendo linguagem própria, devendo receber maior atenção da escola por não poder ser substituída por nenhuma outra forma de conhecimento.

MÚSICA NO ENSINO BÁSICO NO BRASIL

A Musica saiu das salas de aula. Foi substituída pela disciplina ARTES a partir da Reforma do Ensino Brasileiro em dezembro de 1996, com a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 9394/96). Os parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) vieram em 1997 e 1998, como base de sustentação para os Estados e Municípios.

Desde o século passado, a música estava incluída no universo escolar com diversos enfoques, mas a prática da Educação Musical nunca esteve presente na totalidade dos sistemas de ensino. Substituíam a música por outras atividades no currículo. Havia também o problema da falta de professores especializados na disciplina.

Villa Lobos idealizou e desenvolveu a disciplina "Canto Orfeônico" na década de 30 pretendendo unificar o ensino da música, enfatizando o civismo: situação condizente com o Estado Novo Brasileiro.

O "Canto Orfeônico" foi substituído pela disciplina "Educação Musical", já em 1961, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, uma Educação Musical abrangente para todos, influenciada por professores e educadores estrangeiros (E. J. Dalcroze; Z. Kodály; C. Orff e E. Willems) e se opondo ao caráter teórico do ensino da música de então.

Em 1971, a lei 5692 instituiu a disciplina Educação Artística como prática educacional polivalente nas escolas. Aí parece residir o problema do ensino de música no Brasil. Professores teriam de ser polivalentes e não conseguiriam, num espaço curto de formação, dominar as diferentes linguagens artísticas. Os cursos profissionalizantes ofereciam dois anos de formação geral em artes (habilitação curta) e dois anos de formação específica na linguagem escolhida pelo aluno (habilitação plena). A partir daí o aluno-professor teria de estar preparado para lecionar qualquer uma destas linguagens. Somava-se o fato de que o tempo para estas aulas, no currículo, era aquém ao das outras disciplinas. Assim, a Educação Artística passou a ser considerada apenas entretenimento com contribuição irrelevante na educação do indivíduo.

A nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação e os PCNs deram uma pequena abertura ao substituir Educação Artística por ARTES e, retirando o termo polivalência, fez com que as artes fossem tratadas individualmente, respeitando-se as características de cada uma das suas linguagens.

JUSTIFICATIVA –PRÁXIS PEDAGÓGICA

Trabalhamos em escolas no Rio de Janeiro por sete anos e depois em Belo Horizonte, por vinte anos, sempre na rede municipal.

Na práxis pedagógica, observamos de uma forma mais sistemática, a relação entre a música e o aperfeiçoamento lógico e racional dos alunos, quando lecionávamos música e português em uma mesma turma. A turma que recebia somente aulas de português (porque não havia professores de música suficientes), tinha mais dificuldades em interpretação de textos do que as outras que recebiam aulas de português e música.

Quando, pela Secretaria Municipal de Educação, fomos convidadas a introduzir a flauta doce nas escolas da periferia do Rio de Janeiro, verificamos, durante as nossas aulas, que os alunos melhoraram nas exposições de idéias e argumentos, nas colocações e no raciocínio lógico. Eram alunos oriundos de um meio social menos favorecido economicamente e a bagagem de conhecimentos que traziam para a escola era muito restrita (a grande maioria vinha de favelas). Eles mal conseguiam falar o que precisavam.

Constatamos esta melhora, também, na época em que formamos, no Departamento de Recursos Humanos da Prefeitura de Belo Horizonte, o "Grupo Mozart de Flautas da PBH", composto por servidores da rede pública (desde doutores até agentes de limpeza) que levou o nome da prefeitura a vários eventos.

Também quando fomos convidadas para coordenar um grupo de professores de música, parceria que a Yamaha do Japão fez com São Paulo e Belo Horizonte, no intuito de colocar a música novamente em sala de aula. Foram seminários administrados de 1997 a 2000, duas vezes ao ano, por uma japonesa, Keiko Kuribayashi, que vinha ao Brasil para este fim. A nossa função, como coordenadora, seria repassar o "know how" japonês, em musicalização, para um grupo de professores de música. A partir daí formar uma "turma piloto", de alunos, para apresentar às autoridades educacionais.

Na época em que capacitamos, em música, professores da Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte, concluímos que precisávamos fazer uma investigação mais profunda no tema, pois as observações dos professores eram sempre as mesmas: havia uma satisfação por ter encontrado "um eixo norteador para o sentido de suas vidas" (palavras dos próprios alunos-professores). Foram unânimes em dizer que houve melhoras na compreensão do mundo e das pessoas, no sentimento de tolerância em relação aos semelhantes.

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

Também, através da vivência musical dos nossos alunos, percebemos que os que estudavam música seriamente, apresentavam um raciocínio lógico bem desenvolvido, mais amadurecido que os demais colegas. A música era uma espécie de ferramenta para a melhor compreensão das outras disciplinas, o que nos remete ao trabalho realizado pelo músico Kodály, na Hungria, que, ao perceber este fato, implantou, nas escolas públicas, a música como matéria prioritária que serviria de ajuda para todas as outras. Desta forma, as escolas da Hungria conseguiram melhorar o desenvolvimento intelectual de seus alunos, além de hoje exportar músicos para o mundo inteiro.

Os resultados observados na prática confirmam os estudos neurológicos, reunidos sob o nome de "Efeito Mozart", que indicam uma clara correlação entre o contato com a música e o desenvolvimento cerebral, o pensamento espacial e lógico, resultando em sucesso acadêmico.

Esta colocação: música como ferramenta para ajudar em outras matérias foi tema de uma visão de racionalidade na música durante séculos.

"De fato, ao longo dos séculos, tentativas de associar música com a matemática parecem um esforço conjunto para ressaltar a racionalidade da música". (GARDNER, 1994, p. 83)

Houve também vários autores que procuraram analogias da música com a linguagem, e ainda existem controvérsias. Comparando duas falas de Bruner no livro de Vygotsky (2000) e Gardner (1994), constatamos esta analogia:

> a capacidade que o homem tem de criar estruturas de ordem superior que, na verdade, substituem e dão novo valor às estruturas conceituais que já foram superadas a caminho do domínio de ordem superior. [...]Uma vez que uma nova estrutura tenha sido incorporada a seu pensamento...esta gradualmente estende-se aos conceitos mais antigos, à medida que estes são introduzidos nas operações intelectuais superiores. (BRUNER, in Introdução: Pensamento e Linguagem, VYGOTSKY, p. XII).

> Uma analogia com a linguagem pode não estar fora de lugar aqui. Assim como é possível discernir uma série de níveis de linguagem- do nível fonológico básico, através de uma sensibilidade à ordem das palavras e ao sentido de palavras, à capacidade de reconhecer entidades maiores, como histórias-, da mesma forma, no domínio da música é possível examinar a sensibilidade a sons ou frases individuais, mas também observar como estes se encaixam em estruturas musicais maiores que apresentam suas próprias regras de organização. (GARDNER,1994, p. 84)

A linguagem musical é muito especial, neste aspecto, por ser a música detentora de várias leituras simultâneas: a leitura horizontal, sua base melódica; a leitura vertical, sua base harmônica; as leituras paralelas, as leituras das dinâmicas (forte, fraco e etc..), das agógicas (acelerando, retardando e etc.) e as

diferentes leituras das "entrelinhas" que o bom músico precisará descobrir. Estas leituras desenvolvem a "capacidade conotativa" do aluno, ensinando-o a analisar o que está por trás daquilo que está escrito, desenvolvendo a sua capacidade sensorial e espacial.

Também, de acordo com alguns autores, entre os estímulos externos capazes de ampliar o nível racional e a inteligência espacial das crianças, a música é um dos mais importantes. Isto foi testado na Universidade de Wisconsin, onde foi provado que a capacitação musical, sem dúvida, amplia o nível racional da criança. Gordon Shaw, Irvine e Francês Rauscher constataram o fato realizando experiências com pré-escolares, que, após ouvirem música freqüentemente por oito meses, tornaram-se especialistas em montar quebra-cabeças complexos, apresentando um quociente de inteligência espacial (habilidade de localizar-se no mundo com precisão) 80% mais alto que as outras crianças.

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

Olhando a música pelo lado da ciência, o que se sabe de concreto é que existem várias inteligências (sete, de acordo com Gardner) e a inteligência musical é uma delas. Pode haver inter-relações de uma inteligência com outras, mas em sua essência elas são únicas.

> Bamberg buscou analisar o desenvolvimento musical ao longo das linhas dos estudos do pensamento lógico de Piaget, mas insistiu que o pensamento musical envolve suas próprias regras e restrições e não pode simplesmente ser assimilado ao pensamento lingüístico e matemático (GARDNER ,1994, p. 86)

Vista por este ângulo, hoje a música é considerada essencial à formação humana sendo única e universal por ela mesma, como bem preconizam França e Gardner:

> Por isso a educação musical deve ser universal –tanto quanto as ciências e a matemática– porque é parte essencial da formação humana (FRANÇA, 2000, p. 2).

> ...as operações centrais da música não apresentam conexões íntimas com as operações centrais em outras áreas; portanto, a música merece ser considerada como um domínio intelectual autônomo (GARDNER, 1994, p. 98).

Desta forma, a música se impõe, também, como arte/ciência/linguagem e é mister que se investigue como a música é colocada neste plano científico, pois, acreditamos comunga de um mesmo princípio que as outras linguagens.

É também conhecida a conexão entre o desempenho musical e a vida sentimental das pessoas, sendo, a nosso ver, um dos principais benefícios que a música pode levar ao aluno, nesta época de incertezas, violência e vulnerabilidade social, em que o homem tem-se esquecido dos principais valores subjetivos que norteiam a sua visão de integração com a sociedade em que vive.

> A música pode servir como um meio para capturar sentimentos, conhecimento sobre sentimentos ou conhecimento sobre as formas de sentimento, comunicando-os do intérprete ou do criador para o ouvinte atento (GARDNER, 1994, p. 97).

Edino Krieger, compositor brasileiro de música erudita, na apresentação do livro de Maura Penna, diz:

> Musicalizar passa a ter o sentido amplo de contribuir para o crescimento integral do ser humano, não apenas para a sua formação técnica numa área específica de atuação...acreditamos na Educação musical como parte inseparável do desenvolvimento integral do homem, objetivo maior de qualquer desenvolvimento verdadeiro. Fala também da importância da conceituação da musicalização a partir do entendimento da música enquanto linguagem, portanto instrumento de expressão e de conhecimento do homem. (KRIEGER: Apresentação do livro de Maura Penna; 1990).

O PROBLEMA:

Pretendemos, neste trabalho, pesquisar o seguinte: se a música traz tanto benefício ao ser humano, ajudando-o em sua formação e desenvolvendo o seu raciocínio lógico, sendo tão necessária à educação básica, quanto as outras linguagens humanas, por que ela não está mais no Ensino Básico, como disciplina específica, nas práticas pedagógicas e quais fatores contribuem para o desenvolvimento diferenciado dos alunos que têm uma vivência musical?

Têm havido no Brasil várias tentativas em consolidar as afirmativas acima e temos visto, na nossa trajetória de vida e em diferentes cidades brasileiras, vários projetos visando o retorno da música às salas de aula, mas não há, entre as autoridades federais, um consenso sobre a importância da música na formação do aluno e os projetos ou são esquecidos ou relegados a segundo plano.

OBJETIVOS:

Geral: analisar e investigar as possibilidades da educação musical e a sua relação com a formação holística do aluno do Ensino Básico.

Específicos:

-levantar bibliografia no sentido de oferecer uma fundamentação filosófica, científica e psicológica sobre a natureza da educação musical no Ensino Básico.

-refletir sobre polaridades em relação ao desenvolvimento do aluno no Ensino Básico: o porquê da música ser ou não uma linguagem diferenciada; o porquê da Educação Musical ser importante ou não para a formação do aluno.

-observar o comportamento dos alunos que possuem ou não a disciplina música em seu currículo.

METODOLOGIA: Passos do Projeto.

O projeto terá a duração de quatro anos, priorizando os alunos mais novos e aqueles que estão em situação de vulnerabilidade social.

Selecionar os alunos que querem estudar música usando a flauta doce como instrumento.

Fazer a aula inaugural não excluindo nenhum aluno por talento, mas por freqüência. Se cortarmos um aluno por falta de talento, ele jamais vai querer fazer música e sua auto-estima ficará comprometida. Com o critério assiduidade, não existirá este problema.

A fundamentação teórica será introduzida após o ensino da música ser vivenciado pelo aluno.Estes receberão uma formação musical básica, sendo introduzidos ao ensino da flauta: instrumento de baixo custo financeiro.

Em 2004 e 2005, foram selecionados 60 alunos (critério: assiduidade) em um ano e meio de projeto. No final de quatro anos (duração proposta deste projeto), pretendemos ter uma orquestra de flautas com 150 alunos, considerando: evasão da escola, mudança dos pais e outros problemas inerentes à situação em que vivem estas famílias.

O prazo para a alfabetização em música é de um ano com duas aulas por semana. Os outros três anos serão utilizados para a montagem de repertório.

O primeiro repertório é composto por músicas natalinas, para que os alunos toquem músicas simples a uma voz, na época do Natal.

O repertório do segundo ano, geralmente, são músicas tocadas em casamentos. Nesta fase, os alunos já podem pensar em ganhar algum dinheiro tocando em igrejas. Eles já estariam tocando a duas vozes, com a flauta contralto (os que não puderem comprá-la irão para o nível dois da flauta soprano).

O repertório do terceiro ano é composto por músicas nacionalistas e populares. Os alunos poderão tocar as músicas que gostam, já a quatro vozes.

O repertório do quarto ano é livre. Os instrumentos de percussão associam-se à flauta. Neste estágio, os alunos podem migrar para outros instrumentos e começar a formar as suas bandas, alguns já tocando profissionalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A idéia da pedagogia de projetos tem dado certo em vários setores da Educação e, pela nossa experiência, podemos dizer que:

• A música usada não com o intuito de formar virtuoses, mas com o objetivo de "educar pela música", ajuda aos jovens, pela melhoria da sua auto-estima, a sair do ambiente de violência e vandalismo.

• É fato que a música desenvolve a inteligência (os alunos que estão no projeto melhoraram seu raciocínio lógico) ajudando-os nas outras disciplinas(as notas de matemática do último trimestre do ano passado, comprovam isto).

• Os nossos alunos mais antigos que estavam no projeto quando ele ainda não era referendado pela secretaria, já sustentam as famílias, tocando a noite e também migrando para outros instrumentos mais apropriados para formar as suas bandas.

Assim, estes aspectos da relevância da Música na formação da criança fazem com que seja imprescindível para a educação pesquisar: o valor real da necessidade da música no Ensino Básico, a pertinência da música ser considerada como uma linguagem específica e o porquê da música não ser respeitada no currículo das escolas como fundamental para o desenvolvimento global do aluno.

Gardner reforça esta alternativa:

> A música é tão importante na formação do ser humano que o antropólogo Levi-Strauss dificilmente está sozinho entre os cientistas ao alegar que se pudermos explicar a música poderemos encontrar a chave para todo o pensamento humano - ou ao inferir que a falha em levar a música a sério enfraquece qualquer explicação sobre a condição humana.
>
> (GARDNER, 1994, p. 9).

BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVAY, Miriam e PINHEIRO, Leonardo Castro. «Violência e Vulnerabilidade Social». In: FRAERMAN,Alicia (Ed.) *Inclusión Social y Desarrollo: presente y futuro de La Comunidad IberoAmericana*. Madrid: Comunica. 2003

ASPIN, David. «Utility is not enough: the arts in the school curriculum». In: WHITE, John et al. *No, Minister*. Trad: Cecília França. Londres: University of London Institute of Education, 1981, p. 40-51.

CADERNOS DE ESTUDO: *Educação Musical*. Escola de Música da UFMG. S.P, Atravez. nº1; nº. 2/3, Ago.1990.

CAVALCANTE, R. «Música na Cabeça». In: www.habro.com.br, acessado em 1 de Maio de 2005.

EM PAUTA: revista do curso de pós-graduação em música Mestrado e Doutorado, Porto Alegre, UFRGS, 8/9 nº 12/13, nov/1996 - ab/1997.

FRANÇA, Cecília Cavalieri, *Quem precisa de Educação Musical? -Fundamentos da Educação Musical*. ABEM, Porto Alegre, 1993 e 1994. Série Fundamentos I e II.

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente. A teoria das Inteligências Múltiplas*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.

LAVILLE, Christian e DIONNE, Jean. *A Construção do Saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*; trad.: Heloísa Monteiro e Francisco Santtineri, Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda; Belo Horizonte, UFMG, 1999.

MARTINS, Raimundo. *Educação Musical: conceitos e preconceitos*, Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Coordenadoria de Educação Musical,1985.

___Música na Escola: «Implantação da Música nas Escolas Públicas do Estado de Minas Gerais (1997-1998)». In: *Revista do VII encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical*, 11 a 16 de outubro de 1998.

PENNA, Maura L. *Reavaliações e Buscas em Musicalização*. São Paulo, Loyola, 1990.

REIMER, Bennet. *A Philosophy of Music Education*. New Jersey: Prentice-hall, Inc., 2 ed, 1970/1989.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Educação Artistica: introdução à história da Arte*, 2ª ed. rev. e aum. Belo Horizonte: UFMG, 1993.

SHARON, B. «A Música na Mente». Revista *Newsweek*, 24/07/2000

SLOBODA, John. A. *The Musical Mind: the cognitive psychology of music*. NewYork: Oxford University Press, 1985.

"FILOLOGIA JURÍDICA", ESTUDO IMPRESCINDÍVEL AO SÉCULO XXI

Júlio César Barreto Rocha
Universidade Federal de Rondônia

Se bem é relativamente fácil constatar a existência de sinais suficientes que dão conta da imprescindibilidade de uma nova disciplina com o objeto sugerido no título acima, o fato é que preferimos preservar algumas incertezas sobre o tema voluntariamente, de maneira que ela, a disciplina, possa ser percebida como este forçoso imperativo que acreditamos seja brevemente. Claro que algum conteúdo subordinado ao seu programa mínimo deverá ser ministrado como questão aberta e como matéria mal localizada no seio de outros estudos, na atualidade. O importante, por ora, é anunciar os ventos da mudança de paradigma responsável pela devolução de velhas disciplinas, antes suprimidas porque ameaçavam a construção de instituições hoje em fase de revisão.

Ao longo portanto deste anúncio e da contextualização presente neste esboço, procuraremos tratar de definir, em linhas gerais, aquilo que entendemos por Filologia Jurídica, o substrato atual do qual emergem estes estudos e a sua importância decisiva para a compreensão dos espaços que cabem às Humanidades e aos estudos das línguas e da linguagem no presente Século XXI, cujas luzes derradeiras nenhum de nós dentre os que estamos aqui presentes assistirá o apagar, todos nós soterrados pelos acontecimentos. Poucos de nós poderão prever com acerto onde chegarão os Estudos Humanísticos, dado o início político conturbado destes novos tempos, abalado o Planeta pela necessidade imperial e econômica de construírem um inimigo –e ainda o criam com base em um fator humanista.

Podemos contudo desde já celebrar que, do crescente leque de estudos disponíveis para a pessoa que deseja adentrar num curso superior, as filologias e as letras serão de todas as disciplinas aquelas que menos se beneficiaram do incremento das chamadas Novas Tecnologias e dos hodiernos processos de globalização, a despeito de que a sua área de abrangência está citada nas mais controvertidas obras contemporâneas sobre o tema da Mundialização. Este é um déficit que se pode consubstanciar em incremento relâmpago, conforme as valorizações e as deliberações políticas e educacionais, máxime aquelas favoráveis à integração, apesar dos riscos implicados em disciplinas que se encontram na fronteira entre um mundo que se vai e outro que se aproxima.

Desde um precursor destes momentos de transição mundial que hoje vivenciamos, como foi o falecido comunicólogo canadense Marshal McLuhan,

divulgador da idéia da "aldeia global", até o "choque de civilizações", de Samuel Huntington, passando pela idéia do "fim da História", do assessor de governos estadunidenses Francis Fukuyama, cada livro desta Nova Era deve fazer reverência obrigatória à situação lingüística e comunicacional do Planeta. Portanto, as Humanidades, as filologias e as letras devem ser percebidas como as disciplinas que possuem o maior potencial de crescimento, seja pelo lado positivo: há reiteradas referências a elas e ao mundo concreto da comunicação global; seja pelo lado negativo: há lentidão no seu incremento, culpa essa especialmente atribuível aos seus profissionais, mais devotados que estão à Antigüidade e ao texto artístico que à análise do tempo presente e ao texto comum.

Por outro lado, outras disciplinas, da Economia às chamadas "ciências técnicas", da Biologia às chamadas ciências exatas, cada ramo vem-se empenhando em ressaltar um ou mais espaços de crescimento próprio, criando uma via disciplinar adequada que impulsione o seu modo de ver o mundo, e também o seu prisma privilegiado de conceber um futuro profissional, âmbitos mais amplos, mais largos horizontes de especialização discente.

Os filólogos, conforme estejam dispostos a render-se à imposição do presente ávido de internets e das TICs (Tecnologias da Informação e da Comunicação), podem facilmente dar-se conta de ter nas mãos as ferramentas epistemológicas mais seguras para virem a se tornar membros de uma verdadeira instituição, profissionais dos mais requisitados num futuro globalizado, bastando para isso que saibam desembaraçar-se com soltura pelos novos espaços de conhecimento que se abriram nessa modernidade revivificada, desde a queda do paradigma da Guerra Fria.

Claro que um verdadeiro "choque de civilizações" seria impossível diante da realidade da mescla de culturas e de religiões em territórios cujas diversas elites predominantes voltam-se à busca de uma ainda maior penetração comercial, atuando em novas áreas, podendo, logicamente, ser incentivado artificialmente este contraponto exclusivamente por interesses da indústria bélica ou da carência de recursos naturais de alguns poderosos.

Neste sentido, o fundamento jurídico do Estado soberano, expandido em tratados supranacionais (ou melhor dizendo "supraestatais"), deve ser uma constante do Século XXI. Como disciplina de apoio a esta crescente expansão, a Filologia Jurídica estará apta a ser chamada a auxiliar e a informar outros ramos tão distintos como o Ensino de Línguas, o Marketing, o Comércio Internacional, os Estudos de Tradução, a Editoria, o Jornalismo Internacional e muitas outras atividades no momento que se inicia.

Problemas entremeados a este crescimento comunicacional, como por exemplo a chamada "exceção cultural", nascida do ventre bojudo de um Estado

soberano que cada dia mais deixa de sê-lo e também do sistema interestatal, sempre serão de difícil condução. Cada problema porém da mundialização poderá servir para elucidar a interface essencial de uma disciplina plena de recursos para a compreensão da modernidade no seu auge como pode ser a disciplina de Filologia Jurídica. Diga-se logo que, por "exceção cultural", entende-se a "permissividade" (segundo o liberalismo mais reacionário) de proteger os produtos audiovisuais (em particular) ou os bens culturais (em geral, inclusive literatura e tecnologia para o ensino de língua), diante da força de concorrentes de Estados mais poderosos, com mais saudáveis fluxo de caixa e idioma.

Por Filologia Jurídica entenda-se, momentaneamente, como a disciplina responsável por trazer à tona e à baila temas referentes à construção, reconstrução, fixação ou afrouxamento de normas, positivas ou consuetudinárias, regentes de línguas em quaisquer comunidades, territorializadas ou não. O mais saudável valor do seguimento de normas de uso de língua própria em cada comunidade de relações privadas é o valor da dignificação humana, anunciado já como valor primeiro do nosso tempo, suplantando vida e liberdade, cada um direito central propugnado nos séculos anteriores ao nosso.

A dimensão lingüística dos sistemas deve ser medida com abundante massa de circunstâncias assim como as propostas políticas de incremento de dignificação de âmbitos culturais ou de redução de seu financiamento devem ser abordadas com números e normas na mão, e não existir um tratamento amadorístico (como é prática de alguns setores políticos brasileiros), em nome de um "naturalismo" de cunho ultraliberal, insuficiente para entender a complexidade do mundo em que vivemos.

Afinal, hoje, nada mais pode ser visto a partir do ponto de vista da "naturalização" da existência; existência essa fruto ela mesma de forte interferência de fatores exógenos que a menor força das fronteiras (tecnológicas e jurídicas) hoje menos ainda poderia disfarçar. Todos influenciam todos, e se a massa amorfa do pensamento das Letras nem sempre alcança fácil os espaços das TICs e dos domínios do capital, as elites conformadoras conseguem visualizá-las suficientemente bem –até para reforçar as suas fronteiras das massas amorfas.

Normas da Organização Mundial de Comércio (desde 1994, instituição cada vez mais relevante que a própria ONU), ademais de diretivas especiais da Unesco (uma organização que acusa um crescimento multiplicado por seis do comércio cultural, somente no período de 1980 a 2002, esperando-se um incremento exponencial com a penetração em novas camadas das tecnologias da informação), são suficientes a proporcionar que divisemos algumas das principais razões do imperativo de disciplinas capazes de permitir, menos do

que reiterar as fronteiras de um Estado-nação, alimentar os conhecimentos do educando sobre aquilo que se passa no exterior, açulando o interesse para compreender o interior do seu lócus, permitindo intercâmbio entre os espaços, contacto com outras tecnologias, em outros idiomas, outros limites, no seu próprio idioma admitido para aquém das Literaturas Nacionais.

Se por volta da metade do Século XX tudo se tornava imagem e distância ("tele-visão") e recorte de fronteiras e bipolarização, desde este início do Século XXI, tudo já é Palavra, tudo é conversível em letras e em sons, as fronteiras são reconsideradas, as comunidades desterritorializam-se, o analógico torna-se digital. Assim, para uma sociedade estar e continuar a ser avançada é imprescindível que os seus formadores de opinião e os seus dirigentes conheçam com cada vez maior pormenor tudo que se esconde –não mais dentro como pedia a Lingüística, mas– atrás e embaixo das letras e das palavras murmuradas ou berradas na sua e em outras culturas, mesmo quando no interior do espaço infra-estatal próprio.

Da União Européia ao Japão, da Índia ao Mercosul e às demais iniciativas de encontros e de desencontros entre as instituições, entre a universalização, a fragmentação e a regionalização, a única certeza é a ampliação dos espaços de contato e de contacto entre as pessoas físicas; maior possibilidade de circulação sendo o contraponto das ameaças terroristas que avançam em reação contra a presença de imperialismos ampliando o alcance das próprias fronteiras culturais e econômicas, agora com mais ardor.

A penetração do grande capital internacional em territórios interiores e antes isolados de Estados soberanos faz vacilar o sonho da integração regional e redimensiona os sentimentos: os protestos do interior da Espanha contra a presença "de alemães", as queixas de bretões e corsos contra "o centralismo" francês, a indignação de trabalhadores argentinos contra o mentado "imperialismo brasileiro", a expulsão de parte do grande contingente de brasilguaios do interior do Paraguai, muitas vezes são disfarces nacionalistas de realidades bastante diferentes daquele movimento que conduzia à criação de Estados-nação de jurisdição soberana monocromática, típico do Século XIX.

Hoje, preferem muitos estudiosos das Ciências Políticas seguir o padrão do Século XX e verberar contra o "renascimento dos nacionalismos". É mais fácil seguir o modelão do que analisar detidamente as novas componentes dos fenômenos que se passam diante dos nossos olhos, decerto muito próximo, e assim a mirada vesga quer fazer convergir o passado no presente, mal acostumados os dedos a repetir as notas cansadas de uma viola que não soa mais da mesma maneira.

Quero com isso afirmar que, além de a contemporaneidade não ser ainda pós-moderna, mas sim hipermoderna, a cultura também não perdeu as raízes

das fronteiras, apenas redescobre haver outras fronteiras, umas antigas e diferentes do padrão do monobloco estatal e outras possíveis de religar, dentro e fora dos Estados. As mesmas forças que, rompendo interesses in-comuns, fundaram e cerraram os Estados soberanos do Século XIX, e decuplicaram o seu número pelas mais de quinze décadas subseqüentes, são as mesmas que estão atuando na penetração dos espaços fechados destas criaturas, tendo o interregno da Guerra Fria oferecido a falsa sensação de que o nacionalismo era estatal. Não é só estatal. Os movimentos de defesa dos espaços de cada comunidade de relações privadas próprias (e não estamos falando também de religião nem somente de economia) é um movimento constante, e cada célula coletiva tende a ganhar maior autonomia conforme as pessoas, agindo como tais, com novas necessidades, recuperam a dignidade do uso da palavra e readquirem a independência sócio-econômica repassada antes automaticamente ao centralismo vertebrador. Hoje não mais.

O uso da palavra própria em cada comunidade de relações privadas ainda não é o uso da palavra em proveito próprio e vice-versa. E a recuperação do uso da palavra em proveito próprio ainda não é a recuperação da dignidade coletiva. Thomas Kuhn, seguindo a esteira de um antigo filósofo alemão responsável por difundir a idéia de haver salto qualitativo após o acúmulo quantitativo, deu-nos lições importantes para novas disciplinas. Disse-nos que chegar um tempo em que os paradigmas vigentes começam a perder a força, tempos em que haverão os teóricos de seguir um outro referencial se quiser prosseguir no caminho do entendimento do seu tempo presente ou dos seus temas preferidos.

Nesta atual Era que nos cabe viver, Século XXI aberto, pós-Queda do Muro, pós-Derrubada das Torres Gêmeas, pós-pós-modernidade, Era ao mesmo tempo de Chiapas e de NAFTA, o paradigma da construção das fronteiras de soberania do Estado-nação, típico da modernidade pós-Revolução Francesa, o paradigma de "nacionalidades" ou de "religiões" enfrentadas, o paradigma da "superioridade das raças" ou da "diversidade das etnias" (conforme o clima, o hemisfério, a coloração da pele), embora visivelmente mesclados e mescláveis estes fatores humanos, tudo se tornou dogma para a manutenção do *statu quo*, do explorador agarrado as carnes do explorado lacerado –lacerado na dignidade, na economia e no uso tanto da palavra própria, como da emitida com valores próprios ou daquela emitida em proveito próprio.

Parar os dogmas da existência de um referencial central para a discursividade "politicamente correta" ou "culturalmente palatável", igual ou semelhante em qualquer latitude, é tarefa primeira, um trabalho clássico de filólogos os quais, desde os primeiros gregos de que se tem memória, buscavam entender "o outro" sem precisar afirmar, como premissa epistêmica, que a

visão do orientalismo difere fundamente da visão ocidentalizada da matéria enfocada.

O filólogo já sabe de antemão que os discursos são distintos conforme a matéria enfocada, conforme os interesses da comunidade, conforme os ditames às vezes secretos de uma interpretação menos idônea no seio da própria sociedade, etos que se vê sem patologia a tratar. O profissional das letras de hoje não pode ficar entregue ao estudo de textos artísticos "representativos" e descurar o específico da vida social muitas vezes mais concreta que deprime moralmente essa sociedade, relegando-a a compromissos com estereótipos a turistas e a homogeniza com discursos jornalísticos de grandes agências oficiais de notícias sem sal e com muito açúcar.

Quero dizer que é chegada a hora de que um novo paradigma bloqueie os dogmas da existência de uma alteridade "menor" ou de fronteiras "necessárias". As alteridades são múltiplas e de igual valia e as comunidades fluem em diversos territórios físicos, importando antes de mais nada o vínculo das relações privadas conservadora de língua e de modo de ver o mundo. Os estudos de Filologia podem e devem se desdobrar sobre o outro contemporâneo com frescura e fervor, manuseando os dias de hoje sem manipulação literatizante em favor da economia acumuladora em "fronteira comum". Não há motivo para palmilhar a Filologia somente as letras clássicas nem somente com textos literários. Por que não incidir sobre textos comuns e distantes? Por que um presidente da República ainda acredita que na África **também** existe riqueza? Um certo comprometimento da formação letrada dos séculos XIX e XX impõe esse limite ao modo de ver o mundo, constringe a maioria de estudantes de qualquer país a tecer considerações paupérrimas sobre povos e comunidades das que pouco ouviu falar a não ser nas notícias da TV.

Pelo telescópio da Filologia Jurídica, pode-se dizer que o Direito ao uso de um idioma esteve longos séculos subconsiderado, submetida esta necessidade por uma outra, a da sobrevivência socioeconômica, o imperativo de defender um certo "respeito devido à língua pátria" como maneira de unificar um território para a defesa-exploração comum. Logicamente, este "respeito" e esta "língua pátria" seriam aqueles relativos ao idioma e ao poder do centralismo governista: nunca se alegava em Arles, mundialmente conhecida pelas atividades de Van Gogh, um "respeito" à "língua pátria" como dívida de honra ao idioma provençal, não obstante reconhecida universalmente a sua rica literatura e influência. Língua materna, a que se mama e a que se ouve de criança, nem sempre terá o que ver com a língua pátria, o idioma do centralismo político dominante. Este é o centro da questão.

Pelo microscópio da Filologia Jurídica, verifica-se a existência de comunidades autóctones minoritárias e outras minorizadas, possíveis ainda de reabilitar, sem que isso deva implicar a reabertura do baú de conceitos de Ranke

ou de Renan, pois a própria disciplina saberá devolver aos seus lugares tanto os anacronismos tornados bandeira de luta com interesses duvidosos como a crítica a esses anacronismos, mobilizações ambas que vêm servindo para evitar a sobrevivência cultural e lingüística dessas comunidades.

Devido à inflamação lingüístico-política, muitos espaços humanos são verdadeiros paraísos para um sociolingüista, porquanto alguma inconsistência entre língua materna e língua pátria, a inconstância física de grandes grupos populacionais alterófonos, a substituição de elites de línguas distintas no poder, a penetração de estrangeiros na regência do país por décadas a fio, tudo isso marca, reconforma e reinforma, em cada lugar, peculiaridades insólitas, e então percebemos que muitas generalidades do tipo "um Estado, uma nação, uma língua" podem ter sido um sofisma necessário tanto a elites imperiais centralizadoras como a novas elites que ainda não obtiveram um lugar à sombra e água fresca. Ambas podem ser glotocidas e mesmo "humanicidas", se existir resistência de "nacionalidades" renitentes ao centralismo político.

Atentamos para o fato de que a generalidade deve ser um imperativo da Ciência sem que com isso deva ser permitida uma generalização enganosa, um embotamento de verdades mais genéricas e mais cálidas, cegas de si mesmas ou interessadas demasiadamente nas políticas de globalização e de integração multi-regional. Assim, se no antigo paradigma da acumulação intra-estatal prevalecia a adoção de uma língua única, no presente novo paradigma da integração globalizante, o Direito ao uso de um idioma ganha, até para a defesa dos idiomas estatais que se tornariam minorizados no confronto populacional e diglóssico com os idiomas majoritários, um caráter de mandato cogente e indispensável, de maneira que por um lado não se rompa a lógica do temor da perda do controle da economia interna, e de modo a que, por outro lado, não se perca a coerência com o corrente modelo de destacar uma cultura centralizadora sobre outras, muitas vezes "por razões de economia". A Filologia Jurídica deverá estar, em diversos níveis, capacitada a efetuar também uma autocrítica.

Ora, quando, por razões de economia, uma comunidade ou os seus representantes são obrigados a empregar "a língua do outro" (leia-se: de outra comunidade), ocorrerá das duas uma: ou a comunidade não poderá confiar na precisão e lealdade absoluta da sua representação (George Orwell *dixit*) ou a submissão política ter-se-á tornado crescente; e estará abalada a sua dignidade, ameaçada pela perda do instrumento de comunicação, em termos coletivos, embora em termos parciais possa mesmo haver uma certa vitalidade econômica. Medir um a um os termos do debate é conseqüência de estarmos municiados por uma hábil Filologia Jurídica.

Do respeito à língua pátria de ontem à proteção às línguas minoritárias de hoje, a Humanidade caminhou léguas, tropeçando, atropelando

inconformismos, perseguições, repressões e burlas de todo tipo, genocídios, argumentos cavernosos e modelos jurássicos, não estamos em tempos de globalização destruidora e glotocida (esta fase foi vivenciada sobretudo após Vasco da Gama), quero crer que vivemos um estágio de mundialização dignificadora. Uma ciência como a Filologia e uma disciplina como a Filologia Jurídica devem estar dotadas de instrumental, conteúdo programático e fundamentação academicista ampla de modo a ser possível acompanhar a evolução da Humanidade e das Humanidades.

Uma vez explicado algum porquê da necessidade de dedicar espaço ao estudo de textos comuns e de letras hodiernas para compreender o mundo como um todo e as sociedades em particular, devemos explicitar o objeto de estudos de Filologia Jurídica como sendo as normas (por leis, costumes, definições da jurisprudência ou doutrinas) que tratem de idiomas em geral ou de falas e de línguas de uma dada comunidade em particular.

Claro que a disciplina deverá estar atenta axiologicamente com o interesse de bem-sobreviver do outro, perspicaz em alcançar aquilo que faz dar certo esta convivência. Novas tecnologias em punho, necessidades de desvelamento do outro como problema real a ser enfrentado, uma certa educação dos nossos dias ainda cumpre a função da educação dos tempos do paradigma da Guerra Fria: a) temer o outro; b) firmar as fronteiras do Estado-nação; c) agitar bandeiras patrioteiras perante a chegada do invasor nosso de cada dia; d) defender o nosso mercado acriticamente; etc.

Nem sempre há ênfase nos diferenciais não estereotipados. É raro nos discursos brasileiros por exemplo perceber a riqueza cultural que consiste pertencer a uma unidade lingüística tão pujante, tão numerosa e tão presente em vários rincões do Planeta. O normal é o destaque da nossa fragilidade por sermos "ilha lingüística", cercada por castelhanófonos por todo o Continente. Se isso não é com efeito uma estupidez absoluta, é um erro relativo, decorrente de noções, conceitos e padrões repassados ao nosso discurso por complexa rede de desinformações derivadas da construção do Estado-nação brasileiro.

O Brasil, país há décadas normalizado idiomaticamente (mas nem sempre lingüisticamente), a despeito do seu grande contingente imigrante alterófono que não parou de chegar até há bem poucos lustros, não é exatamente dotado de muitas normas visíveis que tratam do assunto "língua" –e talvez até por isso estará bem repleto de estudiosos capazes de ver com maior acerto uns desvios e outras malícias de normativas que procuram incidir perigosamente em prejuízo de uma língua minorizada. Contudo, nem sempre o seu mesmo instrumental poderá servir para verificar o que se passa com outros idiomas, de outras localidades, como o corso, na Córsega inserida no Estado francês, ou o gaélico irlandês, no caso da Irlanda independente (o Eire), ou o gaélico de comunidades em território pertencentes à coroa inglesa (o Ulster), ou línguas

indígenas de povos autóctones brasileiros. As variáveis implicam desvios e o instrumental deve ser reparado interculturalmente a cada uso.

Claro que um morador de Bruxelas saberá com maior proficiência da sua vivência lingüística que um estudante brasileiro sobre aquilo que se passa no seu entorno "nacional" de utente do idioma: a ausência de questionamento embrutece o entendimento; as diferenças belgas são eminentemente mais dilatadas em termos de percentagens. Além dessa concretude fática, a realidade epistemológica das últimas décadas também contribui para maior distância do imprescindível tema das línguas neste século da mundialização.

O entrechoque do paradigma estruturalista com o historicista, um embate marcante nas Humanidades ao longo do Século passado, foi decisivo para o fracasso do estudo das Letras como questão central da História e da Economia e do Direito, etc. Decerto o avanço, a caminhada, de teorias formalistas para funcionalistas tenha sido, de certa maneira, o núcleo das maiores atenções dos estudiosos da linguagem e das letras, num momento em que os idiomas vinham sendo abordados num mundo **ideal** onde os Estados monolíngües tornaram-se um pressuposto quase inevitável. Porem não foram passos suficientes. Algumas teorias ainda admitiam o mundo dos falantes bilíngües ou dos diglóssicos como espécies de exceção, quando na realidade a regra geral, sobretudo naqueles países e naquelas comunidades que se afastavam mais e mais da faixa da pobreza, demonstrava que o Planeta tendia a encaminhar-se para um viver em duas ou em mais línguas, não em uma.

Com efeito, há mais pessoas, países e mesmos povoados e cidades bilingüizados no mundo do que se poderia pensar. Bruxelas, Los Angeles, Assunção, São Gabriel da Cachoeira e Cingapura são bons exemplos da mescla, da convivência (nem sempre pacífica) e da reação ao outro "diferente" que nos dá o tempo, fornecendo cada uma delas uma amostra rica e singular do cotidiano de milhões de pessoas pelo mundo, algumas despojadas da sua dignidade pessoal, sociolingüística nem sempre suficientemente atenta para as normas da resistência lingüística.

Neste Século XXI, porém, em que os textos em quaisquer idiomas estão na internet para o acesso de praticamente qualquer pessoa em praticamente qualquer rincão do mundo, e a qualquer momento, e num espaço de integração física pacífica, ordeira e crescente (excetuando-se os impulsos à guerra imperial empolgada ainda por alguma corrente política dos Estados Unidos), é importante ressaltar que **muitas vezes** a presença de duas línguas ou mais num só lugar é uma realidade concreta e um fator positivo aos novos tempos. Também é importante frisar que nem sempre esse é um fator positivo a ressaltar.

Salta ao cenário, portanto, como disciplina típica do Século XXI, a Filologia Jurídica, e ao seu lado uma Filologia Política, visualizando o estudo

dos discursos que insistam no encaminhamento de uma norma, uma ciência dotada de objeto e de metodologia próprios, necessária e mesmo fundamental para explicar como se deu a atual configuração idiomática do Planeta, como se resolve e como se pode resolver em termos de normativas legais cada caso em cada Estado, e sobretudo imprescindível para o reconhecimento da própria realidade no entorno dos países que se achegam em termos de acordos econômicos e de tratados multilaterais.

Um paradigma jurídico-político, para além dos debates entre o formal e o funcional, em que pese algum viés de cada teoria presentificar-se em algum ramo, garantirá o conhecimento de avatares sofridos pelo *continuum* lingüístico de cada idioma, informará da presença de cada comunidade lingüística, explicará como funciona cada idioma em cada "Estado-nação" e em cada "nação sem Estado" (empregará decerto terminologia mais apropriada), detalhará as competências que deve possuir todo idioma em qualquer parte, de modo que possa ser ferramenta útil não apenas para a formação das gentes do Planeta que se quer integrar, como também evitará intromissões prejudiciais, para não falar no apoio que deverá prestar à manutenção da riqueza lingüística de comunidades várias em cada recanto do Globo.

Muitas perguntas devem ser respondidas por uma Filologia Jurídica, tais como: Como se construíram os ideais da anglofonia, da francofonia ou da lusofonia? Para que servem algumas academias (de Ciências de Lisboa, Brasileira de Letras, Real Academia Espanhola, etc.) no interior das suas respectivas jurisdições? Qual a sua influência externa? No interior da sua auxiliar, a Filologia Política, devemos saber de temas correlatos: Como funciona a política que concede anualmente o Prêmio Nobel de Literatura e quais são as suas normas? Por que mais autores anglo-saxônicos são laureados com esse prêmio que a soma de todos os demais? Qual o interesse geopolítico que move as grandes editoras e qual o seu campo possível de ação? Por que não se consolidou até hoje o Acordo Ortográfico entre os países de Língua Portuguesa?

Estes temas e muitos outros estão na periferia das discussões lingüísticas e filológicas, mas estarão no centro da disciplina (municiada de diretrizes sólidas, em favor da convivência e com parcialidade a serviço da permanência dos idiomas existentes); retomando com consciência e com cautela, municiada de diretrizes e instrumentos, alguns debates dotados de notável centralidade nos dias de hoje, em todo e em cada um país do mundo. Nenhum deles é ou poderá permanecer isolado desta ampla reconfiguração idiomática.

Um levantamento bibliográfico, livros tipicamente político-jurídicos decisivos, desde explicações prévias de gramáticas, de dicionários e de vocabulários ortográficos, de cada país, Estado e língua, explicitando uma certa visão de mundo em cada Estado, serão chamados a ser base de estudo em cada

sistema educacional. Todos foram e ainda são textos responsáveis por oferecer uma postura redutora ou incrementadora do número de falantes de um idioma, ou culpadas de fornecer preconceitos lingüísticos contra alternativas de falas ou de línguas ou de escritas em toda parte do mundo.

Finalmente, havemos de atentar que um estudo mais dedicado de matérias dentro de uma Filologia Jurídica, assim como dentro de uma Filologia Política, sistemáticos, poderia ser de interesse ainda para o ensino de línguas, como por exemplo o ensino do português em Espanha ou do castelhano em países lusófonos. Como se sabe, e não precisamos defender ou enveredar por pormenores de teorias paulofreirianas, cada aluno traz consigo, ademais do interesse em aprender uma língua segunda, certa idéia, fundada em fatos ou em preconceitos, lastreada por informações ou não, daquilo que ocorre na comunidade lingüística mais próxima, ou acerca dos utentes da língua que planeja aprender; e em geral uma coisa vai atrelada à outra.

Assim, partindo de uma idéia mais ampla de interlíngua, de uma "interlíngua coletiva", pode-se favorecer localizar focos possíveis de conflitos pessoais ou sociais, para desativá-los, admitindo ainda uma segunda língua como importante para a conformação de uma identidade pessoal que não seja refratária à aceitação social dos e pelos demais membros da sua comunidade. Os estudos atuais de caráter fonético, morfossintático, lexical e pragmático conformam hoje uma primeira abordagem ao objeto despido da carga ideológica e emocional que necessariamente acompanha cada idioma, afinal não será o mesmo ensinar chinês a um japonês que a um italiano, nem haverá, no sentido oposto, uma mesma consideração para aplicar docência de italiano ou de japonês a chineses. A História é um agregado particular de ofensas, muitas rememoradas pelo interesse da configuração do Estado-nação moderno.

Este peculiar entramado que hoje pouco ou nada preocupa a docentes na abordagem do ensino de línguas –porque efetuado de modo particular e em pequenas doses– conforme venha a ganhar caráter de necessidade massiva, tornar-se-á preocupação relevante. O clássico conceito de interlíngua, o elenco de resultados diferentes de aprendizagem que cada grupo apresenta deriva de dificuldades imanentes a cada grupo de discentes, conforme a origem lingüística e social, merecedores de classificação descritiva pontual e etiológica, segundo avancem as reflexões particulares sobre cada dualidade, nesta nova seção do saber humanístico.

Resolver estes e outros problemas da globalização que virá é tarefa de professores antenados na realidade viva do cotidiano da integração. Optar pelo viés romântico, pelo fechamento de fronteiras e de mentes, regurgitar velhas noções, acalentar novos ou antigos divisionismos estéreis e desinformar sobre a conflitividade antiga não contribui a um novo mundo de inter-relacionamento e de integração que necessariamente viveremos –embora em alguns estamentos

e regiões possa ressurgir aquela "nova Idade Média" anunciada por algumas Cassandras há um par de décadas.

No catálogo de disciplinas da Unesco, a Filologia Jurídica estaria, logicamente, situada num estamento intermediário dos estudos de **Letras** e de **Direito**, mas além disso poderá estar relacionada a estudos de **História**, **História Cultural, Antropologia** e ainda **Epistemologia**. Esta classificação seria um bom primeiro passo para afinal iniciarmos a discussão séria sobre uma aproximação à Paidéia e ao antigamente chamado "espírito dos povos", desta vez com respeito protocolar, indo a penetração mais além do funcionalismo, cuidando de compreender o idioma e a cultura dos demais povos, resgatando em todos os lados as possibilidades de reconhecimento real da alteridade que nem sempre passa por saber que existe "cultura singular" em determinada "região", mas sim cultura particular de determinada comunidade que habita uma região, comunidade cujas componentes além do mais poderão estar disseminadas pelo mundo.

Este é o desafio: tornar normal por estudos humanísticos aquilo que hoje é considerado "irregularidade" em um item importante como é a língua de cada qual. Não caberá mais destacar sobremaneira o PIB de um Estado, mas sobretudo caberá conceder espaços maiores à riqueza idiomática (línguas ou falas) das comunidades que se encontram no interior deste Estado, uma característica que estará além da intenção de ressaltar as possibilidades de segregação.

Tornar normal e conhecido pelos estudos um fator que é normal e que é corrente será uma das melhores lições que uma disciplina poderia oferecer neste mundo da Mundialização que virá. Claro que esta nossa proposta com tal natureza e objeto, isto é, destinada a um Congresso e indicadora de possibilidades, não teria a pretensão de reproduzir todas as conclusões evidenciadas através do encontro do pesquisador com a realidade dos fenômenos pesquisados. Também não teve como prioridade esmiuçar todas as suas possibilidades de futuro.

Se consegue lobrigar um lugar entre tantos interessantes trabalhos apresentados na pulsação de cada espaço social-acadêmico em lide, sem ceder aos contratempos impostos, percalços típicos de adversidades eventuais e de não poucos adversários da idéia, já será quase um milagre. Aqui, esboçamos o desejo de fixação de uma área de estudos contraposta à visibilidade privilegiada do espaço institucional favorito da modernidade, tida e havida por todos os lados da velha Europa, diga-se o que se diga sobre o advento da globalização: a rigidez das áreas de conhecimentos canônicas do Estado-nação sobrevivente do Século XIX. O futuro imporá a Filologia Jurídica a todos nós, nem que seja como disciplina ancilar e inominada.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Manuel R. (2004). *O Españolismo Lingüístico*. A Coruña: Espiral Maior.

ARACIL, Lluís V. (2004). *Do Latim às Línguas Nacionais*. Santiago de Compostela: Associação de Amizade Galiza-Portugal.

BRASIL. Legislação. <http://www.presidencia.gov.br>

CALVET, Jean-Louis (1993). *Sociolingüística. Uma introdução crítica*. São Paulo: Parábola; 2002.

CHIAPPINI, Lígia & BRESCIANI, Maria S. (Orgs.) (2000). *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*. CESLA / IAIPK / Cortez; 2002.

VÁZQUEZ CORREDOIRA, Fernando (1998). *A Construção da Língua Portuguesa frente ao Castelhano*. Santiago de Compostela; Laiovento.

CUNHA, Celso (1981). *Língua, Nação, Alienação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ELIA, Sílvio (1987). *Sociolingüística*. Rio de Janeiro: Padrão / EdUFF.

FREIRE, José Ribamar B. (2004). *Rio Babel. A História das línguas na Amazônia*. EdUERJ / Atlântida.

HOUAISS, Antônio (1960). *Sugestões para uma Política da Língua*. Rio de Janeiro: MEC / INL.

HOLANDA, Sérgio B. de (1936). *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

LACOSTE, Yves (Org.) & RAJAGOPALAN, Kanavillil (2004). *A Geopolítica do Inglês*. São Paulo: Parábola; 2005.

LEMOS, Maria T. T. B. (2000). *Brasil, espaço, memória, identidade*. Warszawa: Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Varsóvia; 2001.

MELO, Gladstone C. (1981). *Iniciação à Filologia e à Lingüística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; 1988.

NEGRO, María P. G. (1991). *O Galego e as Leis. Aproximación sociolingüística*. Vigo: Edicións do Cumio.

ORLANDI, Eni P. (2002). *Língua e Conhecimento Lingüístico. Para uma História das Idéias no Brasil*. São Paulo: Cortez.

QUEIXALÓS, F. & RENAULT-LESCURE, O. (Orgs.) (2000). *As Línguas Amazônicas hoje*. São Paulo: IRD / ISA / MPEG.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna (1994). *Línguas Brasileiras. Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola; 2002.

SOBRINHO, Barbosa L. (1958). *A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 2000.

VELOSO, Caetano. "Língua." In CD *Ao Vivo*. 1998.

A VERDADE E A ARTE NA OBRA DE HEIDEGGER

Manuel Antônio de Castro
Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A filosofia medieval criou uma oração que expessa sinteticamente as duas grandes questões dessa filosofia: "Ens et verum convertuntur". Ou seja, o real e a verdade são o mesmo (isto é, um converte-se na outra, elas são conversíveis). Isso remete para a questão surgida com Platão, que depois ocupou toda a filosofia grega, latina e moderna, em torno do "on". Por isso Aristóteles centraliza sua reflexão em torno da questão: "*Ti to on?*". A determinação do ente é a própria determinação da verdade. Perguntar então pela verdade é perguntar pelo ente. A arte será verdadeira na medida em que for real. Este nome se originou da tradução latina do "on" grego como "res". E por isso surgiu a questão da "mimesis", ou seja (numa tradução equivocada), imitação. Isso diz a tradição metafísica mais superficial, sem atender ao desafio de pensamento dos grandes pensadores em suas obras. Heidegger abandona a tradição metafísica e retoma o vigor de pensamento dos grandes pensadores, propondo uma novo entendimento da ***verdade, da arte e do real.*** É nesse sentido que se encaminha nossa reflexão.

Palavras-chave: Ente, coisa, real, verdade, obra.

Heidegger numa conferência em homenagem a Marx Kommerell, em 1950 disse:

> *A linguagem fala, não o homem. O homem somente fala quando responde e corresponde à linguagem.*

Pensando o que aí se torna apelo de pensamento diria agora: ***O pensamento pensa, não o homem. O homem só pensa quando responde e corresponde ao pensamento.***

Ao propor algumas reflexões sobre a verdade e a arte na obra de Heidegger desenha-se para mim no horizonte toda a complexidade dessas questões. Elas se fazem presentes em todo o pensamento ocidental desde o mito, pois este é uma manifestação poética de pensamento como *imagem-questão.*

A verdade se torna a questão central tanto para o pensamento como para a filosofia e a arte. E há uma tendência, até natural, de tudo submeter à verdade. Isso, por exemplo, fica bem patente na expressão da escolástica medieval: ***Ens et verum convertuntur. O ente e o verdadeiro são conversíveis.***

A verdade se mostra co-natural e congênita ao ente, ao sendo. Que é isso o ente? Ou em grego: *Ti to on?* Podemos notar que os pensadores gregos se

voltam para o "*on*" numa atitude de questionamento. O "on" é uma questão. Quem pergunta é porque sabe e não sabe, senão nem perguntaria nem poderia perguntar. E o que acontece com a resposta, melhor, com as respostas? Elas procuram dar e apresentar a verdade do "*on*". Mas para isso fazem da questão, na resposta, um conceito, pois procuram estabelecer uma de-finição. Mas será que a questão se deixa reduzir a um conceito? Certamente não, pois já Aristóteles disse: "*To on legetai pollakhos*"**:** O "*on*" se diz de muitas maneiras. E isso foi reafirmado por todos os grandes pensadores do ocidente nas mais diferentes obras e épocas. Esse "*on*" inaugural e enigmático continua a nos desafiar, a provocar a nossa admiração, sempre originariamente. Como, pois, querer encerrá-lo nos limites e nas abstrações dos conceitos?

Na medida em que o conceito sempre quer estabelecer a verdade da questão e não consegue, fica evidente que se "*ens et verum convertuntur*", a verdade não pode ser reduzida a um ou a diferentes conceitos. A verdade também é uma questão. E só tomando e aceitando a verdade como questão é que podemos nos abrir para a questão expressa na pergunta dos pensadores gregos: "*Ti to on*"? O que é o "*on'*"? O que é o "sendo", que, sendo, é verdadeiro? Ou seja: O que é a verdade?

Toda pergunta articula essencialmente um querer saber que sabe e não sabe e sabe que não quer. Então, aí mesmo, na questão surge ao lado do "*on*" e da "verdade" outra questão: O que é o saber e o não-saber que se quer e não quer saber? E não poderíamos agora dizer que na pergunta se fazem presentes sempre três questões indissociáveis "entre" si: o "*on*" (sendo), a verdade e o saber? (E até mais: o "*me on"(o não-sendo) ,* a não-verdade e o não-saber).

Por outro lado, desde o momento em que pomos a questão, já desde sempre e originariamente a perguntamos no horizonte do que sabemos e não--sabemos. Isto implica que, se por um lado estamos abertos pelo saber para o não-saber, por outro, essa abertura implica um caminhar no horizonte em direção ao não-saber, procura maior que impulsiona a questão. A este impulso e caminhada os gregos denominaram ***metá-hodós.*** É o que hoje denominamos método. Mas será que uma tal denominação, hoje banal, não se tornou um conceito que esqueceu toda amplitude essencial da questão que é o método? Isso certamente não aconteceu com os grandes pensadores. Todos eles fazem do método uma questão, e certamente, em suas obras, a questão decisiva e essencial. Lembraria só: o próprio mito ao criar Hermes, Heráclito, Parmênides, Platão, Aristóteles, Descartes, Kant, Hegel, Husserl e, sem dúvida nenhuma, Heidegger. Por que o método nunca se pode ou não deveria ser tomado como conceito? A língua grega já diz expressamente que o método é questão. E sempre e jamais deveria tornar-se uma metodologia, um esquema conceitual prévio. O radical de método é constituído pelo substantivo ***hodós,*** caminho. Mas o prefixo é ***metá,*** que diz *junto a,* ***entre.*** E que é o "entre" senão a

ambigüidade de todo caminho, de toda questão e conceito? Para o caminhar do caminhante, algo se lhe abre e doa essencialmente: é a clareira, de que nos fala Heidegger, o "entre" que se desvela e vela. Os gregos a pensaram sempre como "entre". E de todos os "onta" o único que caminha sempre num "entre" é o ser humano (embora não possamos separar uns entes dos outros, pois todos se dão a partir do ser enquanto verdade e mundo). Por isso, nele se concentram as questões do "*on*", da "verdade", do "querer saber" e do "método", pois só ele pergunta. E pergunta porque caminha sempre no "entre" ambíguo de todo caminho de querer ***e*** não querer, saber ***e*** não saber, ser ***e*** não ser. Mergulhado no limiar do horizonte, experiência o "entre" do limite ***e*** do não limite. O ser humano por isso mesmo é o ser-do-entre, o projeto de ser ***e*** não ser. É o que Heidegger formulou na palavra alemã: ***Da-sein.*** O prefixo ***Da*** tanto pode indicar tempo como espaço, mas também e mais essencialmente tudo isso junto, pois também significa "***entre".*** O ser humano como ***Dasein*** é o Ser-do-entre, é o Entre-ser, isto é, o ser da liminaridade na qual é ***e*** não é, sabe ***e*** não sabe, quer ***e*** não quer. É finito ***e*** não finito, é vida e morte. É questão ***e*** conceito.

Nele se reúnem todas as questões até agora implicadas em toda pergunta: o "*on*", o querer saber, o método, a verdade. Essa reunião os gregos a apreenderam a partir do e como ***logos,*** substantivo do verbo ***legein,*** que diz: reunir e dizer. Mas só diz porque propõe o disperso numa reunião de sentido. Quando reunimos o disperso e caótico numa sintaxe de sentido dizemos que algo tem lógica, porque provém e se enuncia no e pelo ***logos.*** Não é o ser humano com suas proposições que institui o lógico do ***logos.*** Só porque é uma doação do ***logos,*** ou seja, da ***linguagem,*** é que o homem enuncia proposições. O núcleo da proposição, todos sabemos pelo saber gramatical, é o verbo. Mas verbo não nomeia como tal, não é nome, mas presentifica e realiza a ação. Verbo é ação. E o verbo de todos os verbos é o ser. Ser não é substantivo, é verbo. Aliás, o ser não é: dá-se. E dando-se, é.

Não é a proposição que funda o verbo e o ser, só porque ela já se move no âmbito e horizonte do agir e do ser é que a proposição pode enunciar sentido, ou seja, verdade. Fazer e agir se diz em grego ***poiein,*** de onde se formou o nome ***poiesis, a poesia.*** Verbo, poesia e ser são "um" ***e*** o "mesmo", na medida em que são reunidos e ditos pelo ***logos*** do ***legein, a linguagem.***

A ***linguagem fala, não o homem.*** Foi o que Heidegger nos convocou a pensar. Por isso escreveu e disse repetidamente: ***Questionar e pôr em questão é a única tarefa do pensamento.*** Destinado a questionar, o homem ocidental vive a tensão ambígua do "entre" questão e conceito. A questão vigora no verbo, no ser e na *poiesis* como palavra. O conceito se dispõe na proposição de todo discurso. Entre "verbo/palavra" como questão e "proposição/discurso" como conceito se constitui o percurso ocidental. Se não há mito, pensamento e poesia sem questões, não há filosofia e ciência sem conceitos.

Neste horizonte tensional, as questões originárias: "on", querer, saber, método, agir, dizer e verdade foram tomando figurações diferentes, dependendo se são lidas e vistas e pensadas a partir da formulação original como questões ou se lidas e ensinadas como conceitos. E é aí que se torna decisiva a questão da ***verdade.*** Ela determina o "on", o saber, o método, a linguagem. Mais: ela determina o próprio mito, pensamento e arte. Mas então de que ***verdade*** se trata para ter um poder tão imperial?

É diante dessa simples constatação que a obra de Heidegger vem trazer uma vasta e profunda reflexão de pensamento, isto é, de questionamento. Se a constatação é simples, a questão é extremamente complexa. E só posso dar algumas indicações.

Heidegger escreveu um ensaio específico sobre arte: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Como traduzir este título? Se traduzimos *Ursprung* por "origem" já somos induzidos a pensar que se trata de uma "estética", a heideggeriana, decorrente de sua filosofia. Ela trataria da arte como uma disciplina científica, ao lado de tantas outras disciplinas científicas, em que o saber da modernidade se estrutura. Isso é totalmente falso. O desenvolvimento do ensaio mostra justamente o contrário: um questionamento incessante. Para logo apreender este questionamento, o melhor é entender e traduzir *Ursprung* por *originário.* E aí já surge uma "dicção" específica da escritura de Heidegger. Os significados dicionarizados das palavras não bastam para compreender a dinâmica de pensamento e questionamento em que ele nos lança continuamente. Pois para ele não é o uso cotidiano da língua nem os significados dicionarizados que falam, mas a ***linguagem.*** Pois a ***linguagem*** não é: fala. E falando é.

Origem acena para uma linearidade, para um começo que se busca determinar e definir conceitualmente. Ao contrário, originário é o tempo vigorando em toda origem. Quando hoje uma mulher dá à luz e se torna mãe, ela é mãe originariamente. E seria totalmente inútil buscar uma *origem* não se sabe onde para a mulher que se torna mãe.

É no horizonte do ***originário*** que se desenvolve o ensaio sobre a arte. E três questões o atravessam de ponta a ponta: o "*on*", a "verdade" e a "poesia" ou "arte". Enfatize-se ***questões e não conceitos.*** Por isso divide o ensaio em três partes: 1ª. A coisa e a obra; 2ª. A obra e a verdade; 3ª. A verdade e a arte. Se bem observarmos, as três questões a que correspondem cada parte são atravessadas por duas que as liga e são em si inter-ligadas: o método e o conhecimento que advém nesse método. É um caminhar circular e dele advém um conhecimento que se torna sabedoria.

O "on" (a coisa)

Diante da arte, a atitude tradicional é começar a querer defini-la e diferenciá-la de outras disciplinas ou de outras produções culturais, seja formal,

seja conteudisticamente. É o que Heidegger não faz. Ele se volta para o cerne da questão. Qual? A ***obra como obra.*** Todos sabem que o "*on*" grego é a grande questão e que nas obras dos pensadores recebeu diversos encaminhamentos. Isso gerou diferentes traduções para o latim, com significativa perda do alcance de cada palavra. É sobre essas traduções que Heidegger vai refletir para chegar à questão proposta: *a obra de arte*. E aí começa a complexidade de que não posso tratar aqui. Vou apenas indicá-la. Heidegger retoma em diversas obras e ensaios a questão do "*on*". E usa também diferentes palavras do alemão: *Sache, Ding, Seiende, Gegenstand, Zeug, Werk*. Nem sempre os tradutores atentam para esta diversidade. Mas ela é fundamental, porque, dependendo da palavra, ela implica já uma posição de interpretação do "*on*" grego, onde se faz presente não só uma posição metodológica, mas também um determinado sentido de verdade.

O método introduz a questão central: o ser humano que age e caminha, e neste caminhar busca o seu sentido no horizonte do sentido do ser. Se a tradição ocidental se debruça permanentemente sobre a questão do "*on*", Heidegger em toda a sua obra busca constantemente dar um passo além: a busca do *sentido do ser, esquecido nas reflexões em torno do "on*". Não para ser definido como conceito ou sistema, mas para ser buscado como questão. Não uma busca abstrata, mas tomando o ser humano –***Dasein***– em seu agir concreto e cotidiano. É o eixo central de *Ser e tempo*. Se para chegar ao sentido esquecido do ser, parte do ***Dasein,*** sabe também que não pode ficar aprisionado num transcendental filosófico-antropológico. E é então que seu pensamento se encaminha para as obras de arte. Para tal repensa o "*on*" como "*Ding*" (coisa), na medida em que este se constitui como "*Werk*" (obra). E escreve um novo ensaio que deve ser lido junto com o ensaio sobre a arte: *Das Ding, A coisa*. E o que a obra opera? A verdade do ser como abertura de mundo em tensão com a Terra. Verdade, mundo e Terra, eis as três novas questões. Um tal pensamento em torno da obra de arte, que é arte porque opera a verdade, saiu dos estreitos limites do âmbito filosófico e retomou os pensadores originários e o pensamento mítico. Vendo que só é possível pensar a arte como verdade, esta torna-se a questão central.

A verdade

Assim como retoma em diferentes obras e ensaios a questão do "*on*" (coisa/sendo) e da "obra", pois é **o a-ser-pensado,** o mesmo vai ocorrer com a questão da **verdade.** Heidegger centraliza o seu indagar na "coisa", *das Ding* em alemão, na medida em que ela se manifesta no que é enquanto obra, ou seja, em alemão *das Werk*. Esta palavra tem origem no verbo *wirken,* ***atuar, realizar.*** Dele se origina a palavra *Wirklichkeit*, isto é, *realidade*. É real o que atua, o que opera. O operar se dá na e como obra. Por isso, no último parágrafo da primeira

parte, *A coisa e a obra,* assim vai enunciar o que é arte: *Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.* ***A arte é o pôr-se-da-verdade na obra.*** Há um pôr-se e há a obra. Essencialmente o atuar da arte não vem nem da obra nem do pôr, mas da verdade. Neste encaminhamento, todo o âmbito da arte só pode ser pensado a partir da verdade. Mas o que é a verdade?

A formulação tradicional dada pela escolástica, pela qual **"ens et verum convertuntur",** não responde nem corresponde à essência da verdade, proposta nas reflexões de Heidegger. Não é por motivos de uma busca de uma estética nova que Heidegger encaminha a questão da arte para o campo aberto e enigmático da verdade. Não. Nesse encaminhamento se encaminha ou desencaminha o próprio sentido do ser. Trata-se de uma questão poético-ontológica e não simplesmente de um conceito estético. Há uma história do conceito de verdade no ocidente. Ele se condensou numa formulação precisa na escolástica medieval: *Veritas est adaequatio rei et intellectus.* ***A verdade é a adequação de coisa e intelecto.*** Ou seja, adequação da coisa ao conhecimento e do conhecimento à coisa. A verdade na modernidade passou a ser além de adequação também o que é exato e preciso, porque se introduziu explicitamente a "medida" calculante da razão. Toda a ciência gira em torno desta "verdade".

Mas será que o "real" cabe nesse conceito de "verdade e medida", seja ele científico, seja ele artístico? Melhor: será que o ser e seu sentido cabem nesse conceito de verdade? Não cabem. E isto porque, para a reflexão de Heidegger, pensar a essência da verdade é pensar a verdade da essência, ou seja, do ser e seu sentido. A questão inicial foi, já vimos, na formulação de Aristóteles: *"Ti to on*?" Nesta formulação lapidar e simples, o próprio sentido do ser e da verdade se articulam na medida em que se velam. ficam esquecidos. Então Heidegger repensa toda a trajetória do pensamento filosófico ocidental, retoma os pensadores originários e envereda, com o estudo principalmente da obra poética de Hölderlin, pela poesia e pelo mito. Faz sobretudo uma releitura de Parmênides, de Heráclito, de Platão e de Aristóteles, em cima de uma tradução que atendesse mais ao apelo de pensamento, que essas obras propõem, do que a uma tradução literal viciada por conceituações dicotômicas tradicionais.

Aqui só cabe assinalar a complexidade da questão da verdade. Isso fica comprovado em Heidegger pela sua contínua retomada, apresentando sempre novas dimensões e facetas, que deram origem a sete textos fundamentais:

> 1°. *Aletheia; 2º. Von Wesen der Wahrheit (ensaio)*; *3o. Platons Lehre von der Wahrheit (ensaio); 4o. De l'essence de la vérité – approche de l' "allegorie de la caverne" et du Téétète de Platon; 5º. Vom Wesen der Wahrheit, Band 36/37 Gesamtausgabe; 6º. Parmenides; 7º. Heraklit.*

No bojo deste questionamento sobre a verdade, quatro outras questões essenciais são implicitamente dimensionadas nesses textos: o método, o conhecimento, a linguagem, a liberdade. E todas elas têm a ver com a arte. Por

isso, a terceira parte do ensaio sobre a arte se intitula: *A verdade e a arte*.

A arte vista por qualquer estética, em vez de a valorizar, a silencia. Pois a arte é essencialmente a verdade manifestativa do real. Porém, o alcance da reflexão sobre a arte a partir da verdade não nos deve conduzir facilmente ao que cotidianamente nos é passado como verdade. No parágrafo 130 do ensaio sobre a arte, Heidegger nos surpreende com a seguinte afirmação:

> *Die Wahrheit ist Un-Wahrheit* …***A verdade é não-verdade...***

Àqueles que se aproximam da obra de Heidegger sobre a arte e procuram uma nova estética como uma nova verdade, ficarão certamente decepcionados. É que Heidegger não escreve nem desenvolve conceitos nem sistemas. Propõe questões. Cabe a cada leitor se defrontar com elas.

Nosso propósito foi somente assinalar algumas. Mas o assinalar maior em relação à arte nos vem do próprio Heidegger, quando escreve no *Posfácio,* parágrafo 187, de *O originário da obra de arte:* "*As considerações precedentes concernem ao enigma da arte, o enigma que a arte em si mesma é. Longe de nós a pretensão de resolver tal enigma. A tarefa consiste em ver o enigma*".

A verdade e a arte são enigmas, cotidianamente a nós propostos. O que fazer? Achar, como Édipo, que há uma resposta para ser dada ou ainda, como Édipo, furar os olhos? ***É a questão da verdade e da arte.***

A LITERATURA NA ORDEM GLOBAL: MODELAÇÃO DE IDENTIDADES DA MEMÓRIA COLETIVA

Maria José Palo
Grupo de Pesquisa NARRAdoR - Pontifícia Univ. Católica, SP-BR

Supõe-se que seja possível datar as origens da cultura, assim como a origem do mito. E que, através das linguagens universais e dos centros de estruturas lingüísticas de uma certa linguagem original, podemos julgar e restabelecer a história das transmissões de várias geografias, culturas e tempos.

Dessa língua prima, sabemos, emerge a questão do primeiro movimento do mito (*primum mobile*), repensado pela literatura, no plano dos elementos narrativos, à dependência dos interesses e objetivos dos ouvintes e intérpretes, e restrito aos objetivos da própria narração.Essa teleologia, ao mesmo tempo, objetiva e subjetiva do mito, também desempenhada pela literatura, e envolvida em todo sistema de signos, nos induz à seguinte premissa a ser refletida: se o pensamento mítico opera através de um processo de transformação, ele poderá ser enfocado como um resultado de sua própria transformação – produtos da mente humana. A gênese do mito, assim entendida como inseparável da gênese do próprio pensamento, deixa implícito o conceito de humano sujeito às mudanças históricas e às identidades assimétricas geralmente manifestas em toda a produção cultural de qualquer período histórico.

Nossa perspectiva diante da história da cultura e do mito define-se pela correlação que aproxima a cultura da literatura contemporânea, em particular, o gênero romance, sob a nova ordem dada pela globalização, fenômeno provocador de mutações simultâneas e de descontinuidades. Estas mutações, enquanto fixam uma nova ordem no espaço, forçam-na a ultrapassar outras ordens flutuantes e transgressoras, por sua vez, imitadas pela literatura, porém, com a idéia de uma instituição flutuante situada nas franjas da modernidade.

Raul Antelo, em seu livro *Transgressão & Modernidade* (2001)[1], oferece-nos essa idéia de literatura como instituição flutuante, "momento em que as reservas se esgotam e a percepção diminui, mas aponta, de toda forma, a um advento, sem nome nem norma, que emerge com a virulência de toda a transgressão". O autor enfatiza que a busca do contemporâneo se encontra, não mais no limite dos estudos literários, mas no umbral da crítica cultural em

1. Raúl ANTELO, *Transgressão & Modernidade*, p. 33: "Vejamos, pois, como a busca contemporânea do próprio encontra-se não mais no limite dos estudos literários, que assinala um começo iminente, mas no umbral de crítica cultural, que impõe uma mudança inexorável. O Vazio significa agora o para além da lei".

mudança. E antecipa: "A identidade se representa como vazio, como um aquém da lei".

No sentido e direção de um sistema de relações independentes, entre a cultura e a literatura, qualquer coerção do passado sobre ele, perde os nexos causais e previsíveis em favor da produção de outras conexões ou de diferenciação que, perversamente, exclui os que a ela não conseguem se adaptar. Entendemos que, nessa justaposição de nexos e diferenças, subjaz a questão da natureza da literatura na era global, embora permaneça na direção da força da tradição da identidade, ao mesmo tempo que privilegia a não lógica da identidade moderna e hipermoderna. Este ser é um segredo logístico, que somente a literatura pode tecer por seus modos singulares de pensar instâncias diferenciadas, presentes e ausentes na escritura: "A modernidade se escreve, se inscreve sobre ela mesma, numa re-escritura perpétua"[2].

O mito caminha com essa mesma lógica à distância, no interior da própria representação: fala o enigma, a crise da representação, que abre um espaço mediador no qual heróis e vilões, normalidade e transgressão se fundem no eixo da combinação, no falar de Roman Jakobson. No enigma, vige a lei da forma do relato em trama ficcional e, com esta, seus diversos tipos de identidades que oscilam entre verdades e mentiras bifrontes, regrada por uma sintaxe aberta e descontínua; nela a linguagem se despe do discurso e o discurso do mito e do relato é que passa a ambicionar a verdade, afirma-nos Antelo.

O enigma presente nas ficções de interpretação nacional apresenta esse mecanismo similar: "O enigma é uma verdade parcelada, um brilho que, somado a outro, permite armar ou enunciar um *continuum* plural e fragmentado" (Antelo, 2001)[3]. Destacamos, aqui, uma autoria exemplar de enunciação enigmática, a do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908), em sua exímia e inconfundível prática discursiva do mistério, na maioria dos contos e romances, retirando do plano da seleção dos possíveis o princípio das equivalências hipotéticas, para projetá-lo sobre o das práticas sociais, o eixo da combinação. Um fenômeno que, por conseqüência, desmaterializa as marcas da nacionalidade, atribuindo-lhes uma função enunciativa múltipla e transformadora, mutacional.

Ao ler a textura lógica de uma obra literária, o leitor do enigma reconhece as diferenças do dia-a-dia e os processos lógicos de linguagem dados pelo autor, sabendo que neles estão cunhadas a sua identidade e a da própria ficção. Textualidade é performance: múltiplas escrituras atravessam o texto, verbal e o não verbal co-habitam o mesmo espaço. Esta estrutura lógica de invenção tem

2. Wladimir KRYSINSKI, "Les Aventures du 'Post' et la préfixation du Moderne", in *Modernity and Postmodernity*, p. 106.

3. *Ibidem*, p. 43.

por meta principal a criação de um novo metagênero, núcleo de um outro gênero, além do romance, a novela memorialísta, com uma consciência histórica, crítica e moderna que, sabemos, ainda vige no século XX e XXI.

Trata-se de uma prática crítica que, tecnicamente, requer diversas posições do sujeito que relata, particularmente por um narrador, em suas múltiplas identidades desdobradas por uma sintaxe aberta pelas personagens, com a finalidade de marcar temporalmente a descontinuidade da sua verdade. É este o momento exato em que a linguagem revela sua verdade outra e estranha, pela entrada de fatores inusitados, os quais, uma vez inseridos no discurso mítico, negam-no, porque transferem ao relato o direito de troca das normas libertas da transcendência, pelas leis da imanência e da invenção.

Todavia, lembremos que as ficções contemporâneas não se reduzem mais a reproduzir, apenas o sensível, liricamente, sabendo que o risco a ser assumido está em que "seu princípio de individuação não garante nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido"[4], no pensar de Adorno; ao contrário, ele visa a desenvolver o sensível e a sensação, legando ao material e às funções da linguagem, o rito de passagem do caos à composição. Se a filosofia construiu, em sua origem, a verdade, hoje, ela cede seu papel à lógica da ciência, situando a relação sujeito-objeto, não mais como pólos rígidos e isolados, porém, como sujeitos à determinação, em mútua transformação. A lírica na modernidade também tornou-se um jogo de tudo ou nada, consciente de sua linguagem artística, procurando manter-se viva, sem, contudo, sofrer a desfiguração. Cabe à leitura e ao leitor, seguindo ainda a teoria de Adorno, recompor o enigma entre a ficção e o discurso coletivo por meio de pressupostos, inferências e descobertas, e mais ainda, pela releitura do fabricar técnico ficcional.

Na linguagem em produção, cabe a leitura de textos como ficções, não mais interessada em resgatar uma identidade esquecida, a ser lembrada, mas um sistema complexo com resistência à síntese: seus elementos contraditórios, antes, atravessam nosso corpo, expandem-no como um texto e tangenciam a linguagem. Faz desse devir uma outra trajetória histórica do homem, tanto na língua como na comunicação. Diferenças essas que são reveladoras da lírica contemporânea ante a tradicional, quando devemos enfatizar seu vigor sobre os rudimentos lingüísticos e anímicos do dialeto pré-burguês, enquanto a tradicional permanece ligada à demanda da sociedade burguesa. Na genealogia do contemporâneo, existe um sistema de possíveis ficcionais, variantes do relato do narrar, desdobrando-se no processo de leitura e audiência. Sua finalidade é a de revelar, ao ouvinte, o sujeito poético representativo de um

4. Theodor W. ADORNO, *Notas De Literatura* I, p. 66: Palestra sobre lírica e sociedade, cujo objeto é a contraposição do espírito lírico com a prepotência das coisas do mundo.

sujeito coletivo mais universal, pela lógica de desordenação, que nos exibe a cena originária e primitiva da escrita, o texto performático.

Nossa crença é sustentada pelo perseguir a linha de passagem da ficção ao discurso, leitura que nos possibilita ler aqueles textos que trazem o leitor para a era do pós-global, à polissensorialidade, além da experiência sensorial, resultando na formação de múltiplos sistemas perceptivos montados por redes de conexões, em lógicas complexas hiper-racionais.

A literatura, no sistema global, colabora com a combinatória dos fragmentos da informação de diversas naturezas na dinâmica cultural: sujeitos hipermidiáticos, heróis ciborgues, hipertextos, hiperfrases sem fronteiras sensoriais, em novos corpos entendidos como meios de extensão tecnológica, em aumento crescente de complexidade da capacidade de simbolização humana. Ao fazer do leitor uma imagem de si próprio, seu *alter-ego*, sujeitos narradores desdobram-se em muitos 'eus' e, com estes, suas crenças, a serem partilhadas em dupla, autor –leitor, em acordo perfeito; coração e mente são a prova dessa experiência.

Todo romancista, em qualquer língua, no fazer literário, está sujeito aos efeitos possíveis da própria voz, imagens e símbolos que lhe devolvem o caráter ficcional e poético. A verdade não mais é do conteúdo, mas do meio que o veicula, que está muito além da formulação literal, não-imaginária. Paul Zumthor (1999), assim a significaria: "A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às formulas conceituais e que se pode apenas pressentir: a existência secreta, sexuada, com implicações de tal complexidade que ultrapassa todas as manifestações particulares, e sua evocação, segundo a palavra de Jung, "faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos sozinhos"[5].

Sartre, em *What is Literature?* (1950), vem também contribuir com a caracterização do contemporâneo, ao enfatizar o contrato entre a ficção e a escrita realista do romance, não mais vistos como 'produtos do homem', mas como elementos naturais, 'tal como plantas e acontecimentos'[6]. Reforça ainda, que em nosso mundo caótico, qualquer técnica é compreensível quando parecer deixar às personagens ficcionais, uma certa liberdade de desafiar o caos. Entende que personagens devem agir livremente no tempo, fazer sua escolha, dar 'forma' à sua retórica inventada pelo autor como engenhos –tema, estrutura

5. Paul ZUMTHOR, *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 12.

6. Wayne C. BOOTH, *A Retórica da Ficção*, Cap. 2. Regras Gerais, I: "Romances como devem ser serão realistas", p. 68: "Em romances assim, o autor não pode permitir o aparecimento de qualquer sugestão do mundo ordenado em que vive e a partir do qual recorda acontecimentos; implicar a existência de ordem virá, necessariamente, destruir no leitor o sentido de liberdade real que tem quando se vê face ao absurdo do caos".

e técnica, que projetam a diferenciação e a variação, tomando como exemplo a obra de James Joyce, ponto glorioso do *nouveau roman*[7].

Destacamos, tanto na literatura quando na ciência, a dominância da prática da interatividade, que coloca em diálogo a ficção e os meios tecnológicos, ao transferir o conceito de caos, não só aos sistemas informativos, mas também aos 'intercriativos', usando a expressão mais apropriada de alguns estudiosos da comunicação[8], em favor do global e do fragmentado. No universo caótico, não cabe e não caberá nas relações sociais e humanas, mais do que o complexo, o paradoxo, a ambigüidade e a contradição –complexidade presente também na identidade da memória coletiva.

Linguagem, corpo, informação? três elementos em faces singulares que atualmente nos aproximam cada vez mais da cultura, em geração de modelos de identidade que rompem todos os limites do *design* do humano, no universo dos discursos culturais. São todas elas, as práticas de sobrevivência da memória coletiva? o coração da literatura, na ordem global da sociedade hipermoderna. Na memória recriadas, as práticas hipermodernas transferem à memória individual o poder de modelar identidades, apontando-lhes os mitos de origem para louvar a espontaneidade e a autenticidade do presente, todavia, como um poder despreocupado com o futuro, assim concebido por Lipovetsky (2004)[9]: "A impotência para imaginar o futuro só aumenta em conjunto com a sobrepotência técnico-científica para transformar radicalmente o porvir: a febre da brevidade é apenas uma das facetas da civilização futurista hipermoderna".

Entretanto, se o eixo do presente domina na correlação temporal discursiva, isto não significa que o caráter breve do presentismo, manifesto no literário, seja absoluto em sua ação futura. Esta ação continua à distância das manifestações na forma de variações extremas, não exclusivas, mas inclusivas circunstancialmente, não efetivas, mas instáveis. O fato real que existe é que o presente põe em risco a memória de uma cultura passadista, pela retórica ficcional. Vale-se, porém, do intuito de resgatar a memória que, embora incerta, inventa práticas de espaço da memória coletiva, e transfere ao individual o poder de ganhar modelos universais, ao apontar-lhes os mitos primeiros, nas formas mais extremas da imprecisão. Estas formas podem ser lidas como uma

7. *Ibidem*, p. 72: "As atitudes para com estas três variantes – tema , estrutura e técnica – dependem, em última análise, das noções de finalidade, função ou efeito.

8. Joel de ROSNAY, Intervención ante la Asamblea del Club de Roma, Octubre, 1997, in: Juan Luis CEBRIAN, *La Red*. Cómo cambiáran nuestras vidas los nuevos medios de comunicación. Un informe al Club de Roma, 1998, p. 65.

9. Gilles LIPOVETSKY & Sébastien CHARLES, *Os Tempos hipermodernos*, p. 68: "Será que, conforme sugerem alguns, o sistema temporal prevalecente equivale a um "presente absoluto", fechado encerrado em si mesmo, separado do passado e do futuro?"

tecnologia de preservação da cultura (Palo & Mendes, 2002)[10]: "Para certas sociedades de nossa história, a memória representou uma fonte de aquisição e conhecimento, enquanto uma tecnologia de preservação da cultura".

No espaço da memória individual, vige soberano o coletivo, e nele sobrevivem os simulacros, na duração do amanhã. Conseqüentemente, as pragmáticas múltiplas da cultura podem renascer pela literatura, nas circunstâncias que lhe são confiantes, decidindo as variações dos acontecimentos e efeitos, sabendo-se que a fé no progresso foi substituída, não pela esperança, mas pela confiança nessas variações externas, repensando Lypovestski. Passa a literatura a ser prazer, fruição e saber: uma forma de mediação da cultura presentista em temporalidades de ordem dialógica, dispersiva e heterogênea.

Os signos, no espaço da memória, ganham a função de instrumentos úteis na configuração de identidades, configurações icônicas individuais de experiências passadas, a saber: crônicas, enciclopédias, relatos, informações estocadas na database da cultura: "Por conseguinte, todo progresso passa a depender dessa externalização e coletivização da memória. Memória coletiva que passa ativamente a criar novos meios de estocar e difundir os signos"[11]. Por essa mesma ótica, cabe aos signos o exercício de certas funções essenciais como a externalização e a coletivização da memória, instrumentos de modelação de identidades de civilizações futuras. É nela, na memória coletiva, que estão retratados todos os tipos de discursos operativos inseridos em seu sistema social simples: textos de oralidade, míticos, fabulares, religiosos, éticos, políticos, formando padrões interpretativos dos signos culturais. E, pelo imaginário coletivo, eles são recriados, sem fronteiras geográficas e históricas: "História que se alimenta da memória viva – ao mesmo tempo emotiva e seletiva, intensamente comunicável, fundadora das sociedades, conservadora de nossos arquivos e justificadora de suas ações; antítese de amnésia, essa miséria que destrói o homem em nós (temos muitos exemplos diante de nós) confusão, dispersão e morte" (Paul Zumthor, 1997)[12].

Neste mesmo sentido difusor e expansivo, a ação comunicativa de uma cultura plurilingüística só pode ocorrer dentro de sua própria sociedade, em interação com o mundo que a circunda, e enclausurada nos objetos trabalhados pelos signos dos textos culturais, em interação com o universal ou com a

10. Maria José PALO & Maria dos Prazeres dos Santos MENDES, "A Memória cultural na Expansão literária", in: *Actas VI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ci*ências *Sociais*, V. 2, Porto, 2000, p. 287: "Por essa via, os signos da cultura passam a ser instrumentos participativos na configuração da identidade, como meios de difusão cultural. As histórias antigas são atualizadas como criações do imaginário coletivo sem limites geográficos".

11. *Ibidem*, p. 287.

12. Paul ZUMTHOR, Babel ou l'inachèvement, p. 125.

memória coletiva. Seus relatos passam a ser enciclopédicos porque unificadores e significantes, conforme o afirma Nortrop Frye (1966)[13]: "Todas as recorrências importantes na natureza, o dia, as fases da lua, as estações e os solstícios do ano, as crises da existência do nascimento à morte ganham rituais anexados a eles, e a maioria das religiões superiores são equipadas por um corpo completo, definitivo de rituais, rico de sugestões, se assim podemos dizer, uma série inteira de ações potencialmente significantes na vida humana".

Nesse mesmo universo globalizado, no qual se cultuam a economia, a tecnologia, o individualismo, o diálogo, é onde habitam os mitos e os signos culturais e os signos literários, na garantia de que sociedade e cultura dele aproximem-se e cheguem ao mesmo estágio, embora duvidoso e sem futuro. Literatura é antropomórfica e mítica, concreta e específica, sendo que sua expressão, de um lado, reserva-se aos medos e desejos humanos em articulação com as experiências e os modos adotados por uma certa cultura; de outro, ela pode desafiar suas normas vigentes, contradizer e gerar tensões dialógicas dentro de si mesma, sabendo ser a linguagem essencialmente diálogo.

Além de apontar para soluções possíveis à cultura sob novos modos e hábitos de vida, a literatura sustenta-se, sobretudo, por seu próprio código específico, a literariedade, princípio construtor de estruturas organizacionais institucionais similares, as quais favorecem sua expressividade em nova textualidade. Se a literatura imita a vida, é na mente representacional que o discurso prático e o social tomam sua forma como pensamento ou como escritura ou como imagens fabricadas pelo pensar imaginário. São esses os vôos de imaginação, dos quais a investigação científica e a criação artística, juntas, fazem uso, para o exercício da heurística, tanto com os contrastes quanto com as oposições do seu poder-ser inerente.

Entretanto, é discordante o cenário da literatura romanesca moderna, no qual a memória textual impõe-se como diferença, fazendo da matéria o grau zero da ficção. Não menos contraditório é o seu questionamento feito por meio da identidade, que não perde o seu caráter histórico, e que, já para o romancista e poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade, se aninhava no *outro*, uma outra cultura encerrada nas tramas da linguagem, no relato da oralidade, no tecido plural do texto: "o texto passa a funcionar como memória contra-discursiva que se dobra, desdobra, redobra no sistema vertical e vertiginoso dos espelhos, linguagem que recusa, indefinidamente, a barreira, ao abrir, sem cessar, um espaço onde a linguagem é análoga a si mesma"[14].

---

13. Northrop FRYE, "The Archetypes of Literature", in: John B. VICKERY (ed.) *Myth and Literature*, Lincoln, University of Nebraska, 1966, p. 93.

14. Raúl ANTELO, *op. cit.* , p. 93: "Pois é esta a estratégia de Oswald de Andrade em sua "História do Brasil": defunção da obra como fim transcendente e do artista como missionário; liberação de uma

Modelar ações humanas é o objetivo do romance, suas matrizes éticas, pois não pode dissociar-se do significado humano e de seus juízos morais. Meios de comunicação, técnicas, sejam quais forem, não são intrusões impróprias a ele; devem mais levar-lhe uma nova ordem de percepção e experiência ao seu leitor, fazendo-a, sobretudo com competência, já que tem como objetivo reconfigurar os acontecimentos na totalidade temporal. Entre todos os meios e modos de reconhecimento do presente face ao passado, o modo de repensar literariamente pós-modernista atinge aquele da cultura pós-moderna na globalização em suas redes virtuais; não mais defende o conhecimento senão como estruturação de discursos, nos quais, memória, cultura e arte são meios e modos de saída do mundo do tempo. Neles vige a contradição exposta pela fluidez das fronteiras dos gêneros literários da ficção e não-ficção pós-moderna. Leiamos o que nos apresenta Linda Hutcheon, pela palavra de Theodore Ziolkowski (1969), sobre o conceito de identidade, na heterogeneidade da natureza ficcional (1991)[15]: "novas artes se relacionam com tal proximidade que não nos podemos esconder de maneira complacente por trás dos muros arbitrários das disciplinas que se autocontêm: inevitavelmente, a poética dá lugar à estética geral, considerações referentes ao romance se transportam com facilidade para o cinema, enquanto a nova poesia costuma ter mais pontos em comum com a música e a arte contemporâneas do que com a poesia do passado".

Na modernidade, a teleologia das formas de arte? desde a ficção até a música? é sugerida e transformada ao mesmo tempo em teleonomia, fora do centro. Seu centro de gravidade, agora, busca o inominável. Nenhuma narrativa pode mais ser uma narrativa 'mestra' por si mesma; e as hierarquias, que passam a existir, são vistas como as verdadeiras, as que construímos como intérpretes que dela somos. No transmutar dessas hierarquias, vemos que o conceito de não-identidade binária cede o lugar ao conceito de diferença, e afirma a comunidade descentralizada, outro paradoxo pós-moderno, antecipa-nos a autora. O funcionamento sincrônico de diversos sistemas operativos, sob uma certa 'mística' da temporalidade espacial, renuncia à retórica da soberania em favor da troca do local pelo global, e a conseqüente pluralização das identidades. Para sobreviver, a arte pós-moderna descarta princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade de modo deliberado, para assim definir as condições de sua própria verdade.

Todavia, abrindo novas portas e limitações, o caráter provisório da vida globalizada, que tanto rege a produção quanto a informação em processo de unificação, deve ser encarado prudentemente, pois está em processo de

escritura que explora ao infinito a fragmentação de linguagens no espaço anti-canônico do arquivo".

15. Linda HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo*. História. Teoria. Ficção, p. 26.

formação de sistemas complexos de rede global. Tanto na cultura, quanto nas manifestações de linguagem em formas de produção, inclusive as da literatura, impera a coesão no centro da vida mental do sujeito e das relações que mantém no todo ordenado sob a égide da complexidade. Com o complexo, emerge o novo no pós-moderno, em seu traço imponente de render-se à lógica da superação do desenvolvimento e da inovação. Seu *pathos* não afere mais o conteúdo da inovação em termos de progresso, por esvaziar o sentido de evolução. Com efeito, validar, em tempos novos, não é mais uma exigência para as artes na esfera estética.

Historicamente, a literatura seguiu a ciência, expandiu-se. Entre a ciência e a arte, a literatura transfere-se à estética. Na mediação com outros subsistemas, conseqüentemente, o literário ganha expansão, pois carrega-os em seu próprio espaço, tornando-os seus, pela duração da ação perceptiva. A literatura pensa os sistemas como imagens, executa-as em experiências partilhadas, em investigação, leitura e recriação. Na ficção, os narradores têm um perfil múltiplo, anônimo ou provisório, e limitado, pondo em xeque o conceito do termo técnica. Esta não mais pode ser restrita, mas deve ser tão ampla quanto a própria obra, produto de um autor que escolheu e calculou, como o ideal de um homem real, tudo o que nela lemos. A memória ficcional, antes reservatório de conhecimento e saber, passa a gerar configurações coletivas e interativas, função essencial de modelação de identidades sociais. Serão estes os signos atualizadores do imaginário coletivo, sem fronteiras de tempo e lugar. No pensar de Charles Russel, "com o pós-modernismo começamos a enfrentar e somos desafiados por 'uma arte de perspectiva variável', de dupla autoconsciência, de sentido local e amplo"(1980, 192)[16].

Na rede espaço-temporal do universo, efetivamente, o signo é que medeia as correlações entre os discursos da cultura. Nelas, situam-se os objetos da memória coletiva sob a reflexividade do diálogo, objetos do signo, não mais do confronto. Uma maneira de realizar o salto de fronteiras por meio de um processo capaz de tornar simultâneos os processos em diversos espaços, reconhecidos pela mundialização, falando, agora, mais do funcionamento global das unidades territoriais. Daniel H. Nicolas (1998) nos dá o suporte teórico[17]: "As transformações atuais da economia e da tecnologia relativas à mundialização trazem consigo a produção de um novo modo de articulação entre o espaço e o tempo, que se pode identificar como a simultaneidade tempo-espaço, isto é, a possibilidade de que em diferentes partes da superfície terrestre ocorram fenômenos interligados". Um sistema unívoco e único.

16. *Ibidem*., p. 29.

17. Daniel Hiernaux NICOLAS, "Tempo, espaço e apropriação social do território: rumo à fragmentação na mundialização?": "O espaço-tempo corresponde justamente à capacidade dos sujeitos sociais de usar o espaço, de inseri-lo em seu encadeamento pessoal ou societário de tempos parciais", p. 85.

Ao mesmo tempo em que o espaço transforma-se em discurso, transforma-se a sociedade, marcando sua temporalidade particular, que cada uma delas vive num dado momento. Sua manifestação de movimento transformador gera sempre um novo mecanismo articulador diferente do anterior, escapando da generalidade dos modelos, em favor de outras formas de apropriação do espaço pelos grupos sociais, formas essas mediadas pela tecnologia; o espaço passa a ser vivido.

No espaço literário, também os territórios se cruzam mediados pelo corpo em suas extensões eletrônicas e mecânicas, sem autor, convertendo-se em espaços desterritorializados em presença virtual e infinita. A natureza coexistente das artes com o verbo guarda um segredo que não cede às homologias, pois premia as analogias da novidade. Se o novo existe, todavia, não se repetirá, seguindo o pensamento de Antelo: "as diferenças entre, de um lado, o movimento de resgate e recuperação e, de outro, a constituição originária, assimétrica, da identidade arrancam a reflexão de toda simultaneidade intrínseca"[18]. Ao novo, resta permanecer em emergência, em distância de presença, sem verificabilidade e sem qualquer validação de verdade – a lei é a do instante.

Queremos supor e crer que o reconhecimento desse complexo sistema sincrônico de diferentes lógicas espaço-temporais, passando à globalização e fragmentação o direito de gerar o estranhamento do lugar ou do não-lugar, e a conseqüente perda do seu referente, possa dar origem à formação de uma consciência imediata e à percepção do efêmero da hipermodernidade, sob uma múltipla noção de tempo criado pela ciência e pela tecnologia.

No acontecer dessa transição a-histórica, o ritmo da hipermodernidade passa a legislar a criação de novas formas, já que toma a memória como a única possibilidade de resgate do lugar e de oferta de uma outra dimensão de tempo ao sujeito da leitura. Até mesmo, diríamos, apresenta a dimensão do tempo mítico e da constituição originária e assimétrica da identidade no espaço das hipersensações. Graças à memória, recupera-se o tempo e o espaço, sabendo, por Proust que o espaço é transponível, "o objeto que o atravessa-o revela-o ao olhar"[19]. O desejo agora é reconstruir o ser anterior à cisão operada pela hiper-razão do sujeito moderno em crise. O reconhecimento desse sujeito em crise, problematizado, é o das práticas discursivas, entre as contradições, sem identificação: sua subjetividade está entre as malhas da narrativa, inserida nos/entre os gêneros narrativos. Na página branca do texto, inscreve-se o seu

18. Raúl ANTELO, *Transgressão & Modernidade*, "O Percurso das supersensações", p. 187.

19. George POULET, o *Espaço Proustiano*, p. 54-55: "Graças à memória, o tempo não está perdido, e, se não está perdido, também o espaço não está. Ao lado do tempo reencontrado, está o espaço reencontrado".

diagrama humano com as marcas corporais, gestuais e performáticas de tensão expressiva, a fazer de toda palavra uma citação ou uma variável de arquétipo, em estado de virtualidade que preexiste a toda produção textual.

Por outro lado, arte, teoria e crítica não são separáveis das instituições que possibilitam a existência de um discurso no qual as identidades sejam reveladas e reveladoras. Delas advém a contestação, porém, esta a elas se volta relevando questões interrogantes, texto interrogante, que resistem a todo pensamento dogmático, em busca da desmistificação de suas práticas de sentido. Para Catherine Belsey (1980)[20], "o texto interrogativo (...) rompe a unidade do leitor por meio do desestímulo à identificação com um sujeito unificado da enunciação". O texto pós-moderno mais convida o leitor a produzir respostas para as questões que ele intenta representar, no desfazer do ritmo cósmico. Nelas inere, tanto para o narrador como para o leitor, a compreensão da questão fundamental da literatura – o que é a escrita.

Em se tomando a literariedade, atributo inerente ao literário que permanece sobre sua presença recorrente num texto plurívoco de vários códigos, entendemos que ela torna-se responsável pelo próprio gênero, tendo sua forma preenchida por outras obras; seu sinônimo é ficção, e "em seus textos se encontra uma das funções principais que é refletir os conflitos da ideologia que a engendram", afirma-nos Mackerey (1971)[21]. Saber que o mito opera no sistema de valores de uma certa cultura, supõe relações com outros sistemas, mesmo os ideológicos, os quais implicam a presença em similaridades e diferenças, que se congelam na moldura de uma narrativa. E, nela, permanecem como funções em diálogo, nos aspectos universais da estrutura cultural. Essa ambivalência fica na possível transgressão em espelhos assimétricos e analógicos, trabalhados por uma interpretação determinada. O marginal e o ex-cêntrico ganham, nela, sua maior importância.

Culturalmente calcadas, as assimetrias estruturais geram arquétipos de identidades no coração de uma fábula ficcional, que se rompem da hierarquia original para ganhar formas imprevisíveis ambivalentes, em relações culturais valorativas atualizadas. Com funções prioritárias dadas pelo drama dentro da narrativa, estas formas transgridem as regras de ordenação, mais do que pelas relações lógicas, cujas conseqüências são por elas elaboradas e re-significadas, com tecnicidade competente e, principalmente, impessoal. Se descobrirmos a distinção entre autor e sua imagem implícita na obra, encontraremos a sua verdade sincera. Queremos dizer das estruturas atualizadas em dois sentidos e direções dadas pela dramaticidade: definir e caracterizar o *telos* da narração. E,

20. Catherine BELSEY, *Critical Practice*, Londres, Methuen, 1980, apud Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p. 277.
21. Inês Oseki-DEPRÉ, *A Propósito da literariedade*, São Paulo,1990.

com ela, a modelação de identidades transvalorizadas, no devir constante do mito.

Tânia Carvalhal (2003)[22] nos ilustra sobre a migração do sentido dos elementos que participam do processo de criação da obra de arte; se a obra é realmente obra de arte, "mantém-se por si mesma, autônoma como um cristal, irredutível como um axioma matemático". E continua: "Daí, a transformação do camponês em príncipe e a transformação do príncipe vitorioso em vítima da revolução social constituem dialética inacessível aos métodos da literatura comparada".

É relevante considerar que variáveis e constantes co-participam da migração das identidades modeladas pela literatura para os subsistemas que estruturam a narrativa contemporânea – do particular para o universal, em tipos encontrados no trabalho de Frye –, tragédia, comédia, romance, autobiografia, sátira/ironia, nos quais o mito pode ser analisado pelo fato de organizar as tensões entre ordem hierárquica e ruptura hierárquica. Se o mito está no coração da literatura, no coração do mito mora a crise hierárquica, a exibir uma ambivalência referente às hierarquias que ele representa.

Em citações autorais de representação de espaços míticos transgressores e também hierárquicos, recorrentes na literatura moderna e pós-moderna, cumpre-nos o dever de listar escritores brasileiros e portugueses, romancistas e poetas, que se fazem, dignamente, nomear, no atravessar dos séculos XX e XXI: Machado de Assis, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Raul Pompéia, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Milton Hatoun, Rubem Fonseca, Chico Buarque de Hollanda, Lya Luft, Patrícia Melo, Bernardo Carvalho, Ana Miranda, Zulmira Ribeiro Tavares, André Sant'Ana, destacando apenas alguns nomes brasileiros relevantes, seguidos por renomados escritores e poetas portugueses, Mia Couto, Lobo Antunes e José Saramago.

Toda e qualquer distinção vanguardista que se aplica à literatura universal, também se estende à literatura brasileira, concebida por Krysinski, como uma literatura além dos esquemas interpretativos do pós-modernismo. Citando o historiador e crítico brasileiro José Guilherme Merquior, Krysinski (1993) faz sua adesão ao meta-modernismo nacional, no estudo intitulado"A Estética do modernismo do ponto de vista da história da cultura"(1974)[23]: "um estilo de transição que corresponde a uma fase de transição da sociedade brasileira". Para Merquior, a coexistência de modernismos modernos e modernismos anti-modernos vige no próprio núcleo do modernismo de vanguarda.

---

22. Tânia Franco CARVALHAL, *O próprio e o alheio, Ensaios de Literatura Comparada*, p. 131.

23. José Guilherme MERQUIOR, *Formalismo & Tradição Moderna. O problema da Arte na crise da cultura*, p. 101-102.

Além disso, a diversidade é determinada também na ordem diacrônica moderna da poesia brasileira, em sua macro e micro-heterogeneidade de estilos e tendências contemporâneas associados à velocidade de comunicação e à existência dos meios de comunicação de massa: Krysinski fala da poesia concreta brasileira em expressão de meta-modernidade – ao citar os poetas concretistas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari e sua poesia síntese ideogramática, um fenômeno singular, que amplia nosso olhar para além da pós-modernidade, porque mais global que ela, meta-moderno, como um traço peculiar do caráter moderno brasileiro[24]. Para os concretistas, o discurso científico corresponde às coisas do mundo, e a poesia em sua linguagem ideal, aproxima-se delas, em função de uma nova empresa: criar uma forma com seus próprios materiais, mundos paralelos – palavra-coisa – meta-poesia: o objeto em e por si mesmo.

O passado nos seduz, o presente e suas regras cambiantes nos governam, já que a hipermodernidade não concebe só a autocrítica dos saberes e das instituições modernas; também a memória coletiva é revisitada na obliqüidade da linha curva do tempo, na era global, e suas identidades se revelam no romance e na poesia contemporâneos e todos os demais gêneros a processam e dela mostram seus efeitos, resultados de sua transformação. Se a memória os alimenta, em círculos de perpétuo retorno, é porque faz da linguagem o trânsito de civilizações, os arquétipos do inconsciente, as imagens primordiais míticas e criadoras de experiências formais.

Importante é compreender que, na memória em liberdade, cabem a mobilização constante das crenças míticas e a hibridização do passado e do presente – uso presentista do futuro ou pensamento. E a literatura, como linguagem dramática, um teatro das idéias em representações imagéticas, na ordem lusófana e global em que vive, jamais negará o passado, já que preserva, pela memória, a sua relação imaginária com o futuro. Ao fornecer modos e meios de pensar o presente do instante breve e fugaz, a literatura do drama moderno, triunfalmente, renova-se, inscreve-se, dura e recria-se, resgata a palavra mítica da memória coletiva, sem fronteiras de tempo e lugar, dela valendo-se como matriz formal, para alcançar um único alvo e finalidade estéticos: reflorescer como promessa de renovação da tradição, "mundo novo de formas", pela conquista da unidade do universo, surpreendentemente, sem identidade.

---

24. Para Haroldo de Campos, a poesia concreta, em seu artigo publicado em abril/maio de 57 assim se define: "linguagem adequada à mente criativa contemporânea/ permite a comunicação em seu grau mais rápido/prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana semelhante à que o BAUHAUS propiciou às artes visuais: quer como veículo de propaganda comercias (jornais, cartazes, TV, cinema, etc), quer como objeto de pura fruição (funcionamento na arquitetura, p. ex), com campo de possibilidades análogo ao do objeto plástico/ substitui o mágico, o místico, e o *maudit* pelo ÚTIL/tensão para um novo mundo de formas/ VETOR para o FUTURO".

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. (2003): *Notas de Literatura I*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

ANTELO, Raúl (2001): *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa, Editora UEPG.

BOOTH, Wayne C. (1980): *A Retórica da Ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal – University of Chicago .

CAMPOS, Augusto; Décio PIGNATARI; Haroldo de CAMPOS. *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e Manifestos 1950-1960 (1975). São Paulo: Duas Cidades.

CARVALHAL, Tânia Franco (2003): *O Próprio e o Alheio*. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: RS/Unisinos.

CEBRIÁN, Juan Luis (1998). *La Red*. Cómo cambiarán nuestras vidas los nuevos medios de comunicación? Buenos Aires: Taurus/Pensamiento.

FOUCAULT, Michel (1969): "Qu'est-ce qu'un auteur?", em *Bulletin de la Société Française de Philosophie*. 63e année, n. 3, juillet-septembre, p. 73-95.

HUTCHEON, Linda (1991): *Poética do Pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.

JOHANSEN, Jorgen Dines (1983): *Dialogic Semiosis*. An Essay on Signs and Meaning. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

KRYSINSKI, Wladimir (1993), "Les Aventures du 'Post' et la préfixation du moderne", in: *PROCCEDINGS OF THE XIXth TRIENNAL CONGRESS OF THE INTERNATIONAL FEDERATION FOR MODERN LANGUAGES ANA LITERATURES*, Brasília, Brazil, 22-30 August, p. 98-110.

LIPOVETSKY, Gilles & Sébastien CHARLES (2004): Tradução Mário Vilela. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.

LISZKA, James Jakób (1989): *The Semiotic of Myth*. A critical study of the symbol. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

MACHADO, Irene (1999). Voz e valor na constituição da textualidade, In: *Oralidade em Tempo & Espaço. COLÓQUIO PAUL ZUMTHOR*, Educ/Fapesp, p. 61-74.

MENEZES, Philadelpho (2001): *A Crise do Passado*. Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade. São Paulo: Experimento.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. *A propósito da literariedade* (1990).Coleção ELOS. São Paulo: Perspectiva.

PALO, Maria José & Maria dos Prazeres dos Santos MENDES (2002): "Memória Cultural na Expansão Literária", In: *Actas VI Congresso Luso-*

*Afro-Brasileiro de Ci*ências *Sociais*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, Centro de Estudos Africanos, Vol. 2, p. 287-289.

POULET, Georges (1992). *O Espaço Proustiano*. Tradução de Ana Luíza B. Martins Costa. Biblioteca Pierre Menard, Rio de Janeiro: Imago.

SANTOS, Milton et al (1998): *Território. Globalização e Fragmentação*. 4? edição. São Paulo: Hucitec.

SARTRE, Jean Paul (1950). *What is Literature?* Tradução Bernard Fretchman, Londres.

VICKERY, John B. (Ed) (1966). *Myth and Literature*. Lincoln: University of Nebraska.

ZUMTHOR, Paul (1997). *Babel ou l'inachèvement*. Paris, Seuil.

ZUMTHOR, Paul (1997*). Introdução à poesia oral.*Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec.

LINGUAGEM, DISCURSO E IDENTIDADE: DESCONSTRUINDO A NOÇÃO DE LÍNGUA MATERNA[1]

Maria José R. Faria Coracini
Universidade Estadual de Campinas, Brasil (Unicamp – IEL/DLA)
Grupo de Pesquisa (Des)construindo identidades (CNPq)

Resumo: Com base em teorias do discurso e em noções de psicanálise, parte-se do pressuposto de que o sujeito se constitui na e pela linguagem, sujeito psicanalítico, cindido, que transita no espaço em que as fronteiras entre consciente e inconsciente são tênues e movediças. Com base na hipótese de que escrever é inscrever-se, mesmo nos casos em que o narrador de si próprio não coincide com o "autor", analisa-se uma redação de uma professora do ensino fundamental, publicada na obra "O professor escreve sua história". Trazendo à baila a noção de língua materna, problematizando-a, o narrador é um aluno já adulto que relembra a sua passagem rápida pela escola, experiência até certo ponto traumatizante porque ele se dá conta de que a língua falada em casa, na roça, não coincide com a que a professora chamava de "nossa língua", que de materna foi se transformando em "madrasta", língua da escola onde aprendeu a se calar, a apenas ouvir, até que decidiu desistir. Escrito numa linguagem padrão, impossível para alguém que resistiu à língua do outro, que tanto desejava quanto rejeitava, o texto aponta para a imbricação da oralidade e ficção, história e invenção, ao mesmo tempo em que sugere que toda experiência deixa marcas indeléveis, suturas que nunca serão apagadas. A redação analisada aponta para o que acontece na escola em geral: ensina-se uma língua que pouco ou nada tem a ver com o aluno, mas deseja-se que ele a domine, que seja por ela constituída, que a "digira", que nela se invista... Mas, como, se o que se faz é ensinar formas, reforçando a idéia de que a língua está fora do sujeito?

Palavras-chave: identidade, discurso, sujeito, língua materna.

Com o objetivo de problematizar a concepção de língua e discurso na construção da identidade dos sujeitos aluno e professor, este texto parte do pressuposto de que o sujeito se constitui na e pela linguagem: trata-se do sujeito psicanalítico – fraturado, cindido, dividido – que transita num espaço em que as fronteiras entre o consciente e o inconsciente são tênues e movediças, em que a possibilidade de (auto)controle esbarra a todo momento com a sua impossibilidade.

Para tal, partimos da análise de uma redação de uma professora do ensino fundamental da rede estadual paulista, em resposta ao concurso *O Professor*

1. Este texto faz parte de uma pesquisa mais ampla, subsidiada pelo CNPq.

escreve sua história, promovido pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, em 1996, cujas 50 melhores redações foram publicadas, no ano subseqüente, em um livro de mesmo título.

Embora direcionador, o tema proposto possibilitou redações bem diferentes: ora narra-se um dado acontecimento da vida profissional ou das experiências do próprio sujeito enunciador (aluno ou professor), ora a vida profissional de outro professor ou de um aluno que pode ser (ou ter sido) seu ou de um(a) colega. Parte-se da hipótese de que, quando o autor cria personagens, é de si mesmo que ele fala, pois, como afirma Lacan (1964), ao falar/escrever (seja na primeira ou na terceira pessoa), o sujeito mais se diz do que diz, isto é, ele se inscreve na escritura, investindo-se nela, como traços invisíveis em seu corpo (Costa, 2001). Aliás, como sabemos, escrever na primeira pessoa não garante por si só maior subjetividade...[2]

Por isso, em qualquer um dos casos, a polarização ficção/realidade ou história (factual) deve ser questionada, porque, tanto num pólo quanto no outro, subjetividade e objetividade se interpenetram, de modo que é impossível discernir onde começa e onde termina uma e outra. Aliás, parte-se do pressuposto de que falar da língua é sempre e inevitavelmente construir ficção, sobretudo se se admitir a (im)possibilidade da língua feita objeto, um todo coerente, uno, homogêneo. Melhor ainda: falar de si ou do outro, enfim falar ou escrever sobre algo, é sempre interpretar e interpretar significa «inventar», construir verdade(s)...

Vamos, então, à redação da professora-autora que escolheu relatar, em primeira pessoa, uma suposta-real experiência de um aluno de português. Trata-se, portanto, como ficção-realidade, de imaginar-rememorar acontecimentos passados, interpretando-a com os olhos do presente do enunciador: como um aluno reagiria diante do ensino de língua portuguesa? Que representações se construiriam no seu imaginário da língua que dizem, ou melhor, que a professora diz ser sua? Mas, como não poderia deixar de ser, tudo isso a partir de experiências pessoais mais como professora de português do que como aluna que foi, um dia, interpretando e construindo uma realidade passada-presente.

Para começar, o título da redação: *Nossa língua: materna ou madrasta?* Logo de início, vem embutida uma discussão que tem preocupado filósofos, estudiosos da linguagem, psicanalistas nos últimos tempos, a respeito do significado de língua materna – por que se atribui à língua o adjetivo "materna": língua da mãe? Mas como explicar casos em que a primeira língua é a língua do pai ou em que a criança se introduz na linguagem simbólica através de duas

2.Para a discussão em torno da dicotomia objetividade/subjetividade, ler Coracini (1991).

línguas ao mesmo tempo? – e, sobretudo, a respeito das representações que a escola, com as atitudes de seus membros, acaba por construir na criança sobre o que se costuma chamar "língua materna", "a nossa língua". Isso para não dizer da dicotomia que anuncia: se há uma língua materna deve haver uma língua estranha, estrangeira ao sujeito. Mas como falar de língua estrangeira se essa língua também constitui o sujeito? E como falar de língua materna, própria, se também esta provoca, no sujeito, experiências de estranhamento?

Em segundo lugar, existiria realmente uma língua à qual poderia ser atribuído o possessivo "nossa"? Mais do que "minha", de um único sujeito, ela seria "nossa", plural que parece reforçar o caráter social da língua, mas que não deixa de considerar a existência de uma língua única, comum a todos os falantes de uma nação: língua nacional, inclusiva... Mas será que realmente ela inclui a todos? Não ficarão alguns ou muitos excluídos?... O disjuntivo ou seguido do adjetivo "madrasta" traz à baila o caráter cerceador dessa língua, responsável pela subjetividade e, portanto, pela inserção do sujeito no mundo simbólico da linguagem, mas, no caso em questão aponta para a possibilidade – e não a contingência – de que a língua possa se transformar, de materna (lugar de repouso, de segurança, de realização do desejo fundamental de completude), em madrasta (com todas as conotações que a palavra carrega: interditos, censura, punição, desconforto, angústia, castração, mal-estar...).

Nossa língua: materna ou madrasta?

> *O meu problema com a língua começou na quinta série. A professora não me dava sossego, eu até dizia: 'me dá paz, professora!' Ela era muito apressada, dizia sempre: 'são cinqüenta minutos, temos muito o que fazer'. E eu tinha que guardar meus carrinhos, minhas bolinhas de gude e os meus doces.*

Note-se que os verbos no passado indiciam tratar-se de memórias, interpretação de um passado distante (*meu problema com a língua começou na quinta série*), o que faz pressupor que, antes dessa série, não havia problema algum. Memória, construção, interpretação: a professora não me dava sossego, eu até dizia: *me dá paz, professora!* O problema não parece ser com a língua, mas com a professora, com o tempo, com a pressa da professora, que não respeita(va) o tempo do aluno, com as exigências da professora que o obrigava, a contragosto, a guardar os brinquedos, os doces e, com eles, sua língua... Confundem-se língua, carrinhos, bolinhas de gude e doces; tudo o que dá prazer se mistura: comia os doces da mesma forma que "comia" ou usava a língua, a SUA língua (língua=idioma - língua=degustação):

> (...) *Ah! Meus doces, não podia comê-los na classe; era bronca na certa.*
>
> *Quanto sacrifício! Ia comendo-os escondido, enquanto a professora ensinava Português, 'a nossa língua', como dizia ela. E eu pensava: 'só se for a dela', pois a minha era muito diferente.*

Um início de problematização em torno da linguagem: o que é língua, se é interditado ao sujeito o prazer – que passa inevitavelmente pelo corpo (comer) – que dela advém? Era preciso "comer escondido", saborear (os doces ou a "sua" língua?) enquanto a professora estava distraída, "ensinando Português"..., da mesma forma que só podia falar a "sua" língua às escondidas. Afinal, o português da escola funcionava, para esse aluno, como uma língua estrangeira! E nesse sentido, cabe perguntar que direito tem um(a) professor(a) de desqualificar a língua do aluno, apontando-lhe erros, falhas, revelando-lhe deformações, se, afinal de contas, toda língua aponta para a incompletude, para a sua falta constitutiva e para a falta do sujeito... Língua materna: língua do interdito e língua do repouso, lugar de conflitos e lugar do gozo, tão desejado, mas ao mesmo tempo impossível...

Continuemos:

> *Era um aluno quieto, não falava muito; principalmente na aula de Português, porque sabia que lá vinha correção: 'não é assim que se fala, é assim'. Tentava explicar a ela que era assim que todos falavam no meu bairro, que conversava com minha família, meus amigos, vizinhos e que todos me entendiam. Não adiantava, ela era a dona do Português. Foi assim a quinta série toda; aprendi a cochichar na escola e conversar no campo. Na venda, na roça.*

Censura e correção: afinal, "A professora era **a dona** do Português"[3] (com letra maiúscula), língua (idioma) total, inteira, pura, que não pode ser maculada, que pertence àqueles legitimados pela escola (instituição do saber) – os professores –, para serem os detentores, os depositários desse tesouro nacional, a ser defendido com garra e competência... Ao aluno, à sua família, aos seus amigos e vizinhos nenhum crédito: não sabem falar, maculam – para não dizer – destroem a língua-mãe. Ilusão da língua pura que silencia, reprime e comprime o sujeito-aluno, mas que aponta ao mesmo tempo para uma denegação: a simples correção (***não*** *é assim que se fala, é assim*) denuncia a fragilidade e o furo dessa e nessa aparente completude (...*era assim que todos falavam no meu bairro*) – se assim não fosse não seria necessário corrigir ou apontar erros –, o que justifica a necessidade de dizer o tempo todo como se deve falar/ver, trazendo à tona o que não é ou não pode ser (ou não se quer que seja...).

> *Chegou a sexta série, aí a coisa se complicou; o ensino da língua materna – era assim que a professora chamava – passou a ser 'língua madrasta'; nunca pensei que se falava uma língua tão estranha, digo "se falava", pois eu não falava daquele jeito.*

3.O grifo é meu.

Atente-se para a evolução da opressão, da castração ou do castigo: na quinta série, a correção; na sexta, o familiar da "nossa" língua transforma-se em "estranho" (*"se falava", pois eu não falava daquele jeito*). E o sujeito se sente estranho/estrangeiro na própria casa. Trata-se do *Unheimlich* de Freud (1919): o estranhamento do familiar ou o familiar estranho; afinal, se a língua é nossa (e, portanto, é minha também e, evidentemente, do sujeito-aluno em questão) como posso eu estranhá-la, como pode ela estar tão fora de mim, dizer tão pouco de mim e em mim...? – o aluno revela: *eu não falava daquele jeito*...

> *Certa vez, numa aula de concordância, não agüentei; pensei, fiquei vermelho mas falei.*
>
> *– Professora, se eu chegar falando assim em casa, vão dizer que eu comi quiabo – era o termo que se usava no bairro para as pessoas que gostavam de falar difícil – e o pior, não vão entender nada!*

Ousadia (o aluno sabia que estava extrapolando as regras hierárquicas da escola e, por isso, "ficou vermelho"), resistência à imposição de uma língua que não podia ser sua, que, ao invés de situá-lo no mundo, de colocá-lo em relação/comunicação com os outros, segrega(va)-o, isola(va)-o, marginaliza(va)-o. "Falar difícil" é quase sinônimo de incompreensível (*não vão entender nada!*), apesar da admiração que subjaz à expressão (*falar difícil*): admiração que aponta para o desejo do outro, do diferente, daquele (ou daquilo) que o aluno desejava ser, mas não podia... Se a linguagem e, mais concretamente, a língua constitui o sujeito, atribuindo-lhe um lugar na sociedade, a língua do outro o destitui desse lugar, impede-o de ocupar um lugar confortável no grupo a que pertence, perturba o sentimento de pertença, de identidade que, embora ilusoriamente, todo sujeito constrói para si, a partir do olhar do outro. Novamente ficção da língua una, da língua da escola, ficção da própria escola, ao querer impor a língua perfeita, correta, demarcando a fronteira entre o correto e o incorreto, a língua pura e a impura, o centro (dominado) e as margens que devem ser banidas, relegadas a segundo ou último plano... Representação imaginária do uso consciente de uma língua correta (*norma culta*), por um sujeito consciente (ou que assim se desejaria que fosse):

> *A professora me olhou, sorriu e disse que aquela era a maneira correta e que eu deveria ensinar ao pessoal de casa, assim eu praticava a norma culta. 'Norma culta', pensei... Bom, deixo assim; ouço essa tal de norma aqui e falo o meu português lá fora.*
>
> *E foi assim... Com o passar do tempo a nossa língua ficou cada vez mais a língua dela; não sei se da professora ou da escola, já me sentia completamente confuso.* (...)

Observe-se, no primeiro parágrafo, o verbo "<u>praticar</u> a norma culta" que remete à idéia de que se pratica uma língua como se pratica um esporte, um exercício: objetificação da língua que assume aqui a acepção tão difundida nos

estudos lingüísticos de instrumento, meio, objeto. É o que permite a possibilidade de afirmar: *ouço essa tal de norma aqui e falo* ***o meu português*** *lá fora...* Observe-se, ainda, o sorriso da professora (*a professora me olhou, sorriu e disse...*), que aponta para a representação da ingenuidade do aluno e, ao mesmo tempo, para o saber que autoriza e legitima o lugar de professor.

Continua a evolução: em vez de uma aproximação, o ensino da "norma culta" levou a um distanciamento, escavando um fosso entre o sujeito e a língua, que se vêem, assim, isolados um do outro. Mas, trata-se também de evolução do grau de consciência: se, nas primeiras séries, o sujeito (aluno) nem sabia da existência de outros falares que não o seu naquela que chamam de língua portuguesa ("o Português"), com o passar do tempo e com o avançar do processo de ensino-aprendizagem (cujo objetivo é o de tornar consciente o que é/está inconsciente, adormecido pela naturalização, ou seja, o que foi/está naturalizado), a consciência dessas diferenças foi se acirrando: diferenças no falar que apontam para diferenças sociais (de ser, de se comportar). Uma vez mais, deparamo-nos com a idéia simplista que se ancora na visão dicotômica dos opostos, na representação de língua isolada da concretude de um meio social, na representação de ensino como um processo que é possível controlar, porque é consciente e pretende dar consciência (nisso parece consistir a aprendizagem), na representação da língua como objeto segmentável, com variantes claramente dissociadas umas das outras, modos categorizáveis, distintos, de falar, partes inteiras de um inteiro maior e mais completo – composição, decomposição e recomposição, características de uma estrutura a que se resume uma língua, na visão científica da lingüística descritiva, da gramática normativa, cujos princípios a escola/sociedade assume como verdades inquestionáveis, neutras. Parafraseando o título da tese de Bertoldo (2000), eu diria que subjaz ao texto o desejo da língua una, inteira, completa, e a contingência de sua impossibilidade.

Atrelada a essa ânsia de língua una que é ânsia de unidade, o texto carrega a concepção (que remonta ao início da modernidade, à época do iluminismo) de sujeito centrado, racional, capaz de pensar, retrospectiva e interpretativamente, sobre as escolhas que faz intencionalmente (afinal, acredita-se que é possível escolher e "treinar" a norma), sujeito ontológico que de tudo se lembra (ou é capaz de tudo se lembrar) e acusa a verdade de seu pensamento pela linguagem – ao menos esse é o efeito de sentido provocado pela frase: *E foi assim...* Sujeito-aluno para quem a aprendizagem compartimentou os conhecimentos, isto é, a língua na escola (língua do outro) e fora dela (a *minha* língua): afinal, revela o sujeito-aluno, *aprendi a cochichar na escola*, a ficar em silêncio, a ouvir na escola a língua da escola e a falar *o* ***meu*** *português lá fora*. Será mesmo isso possível? Será possível passar ao largo, não se contaminar pelo outro, pela língua do outro, que, em última análise, viria

preencher, ainda que ilusoriamente, a falta que constitui o sujeito? A escola, representada pela professora-autora, parece acreditar que tudo isso é possível, que é possível o controle, o domínio de si, a consciência, a objetividade...

No dizer de Derrida (1996: 126-127)[4], a língua inteira, una, perfeita é sempre desejada, idealizada, inventada, é sempre promessa: todo dizer é promessa de unidade, promessa da possibilidade (ilusória!) de sua apropriação, ainda que seja de uma parte, para ser transformada em objeto – objeto de análise, objeto de ensino... Se é promessa, é porque, inconscientemente, percebe-se que "ela falta", "pois ela não existe":

Essa língua prometida é sempre desejada, como se deseja o outro, na esperança de preencher, de suprir a falta constitutiva; por isso, porque não a tenho, por ela anseio, pois "ela é a monolíngua do outro". Essa promessa de língua total, inteira, promessa do outro, do suplemento, veiculada pela escola como uma verdade factual (desinteressada e neutra), parece conduzir à tão almejada identidade fixa, estável, rol de características que diferenciariam, distinguiriam um indivíduo (in-diviso, in-divisível, uno, inteiro) do outro (que está fora de mim), mas o colocam em relação de semelhança com outros que identifica como pertencentes ao mesmo grupo social: "identidade" que significa "o mesmo" (cf. lt. *idem*). Essa concepção, como a psicanálise tem mostrado, não passa de um sentimento (Berry, 1987), de uma representação imaginária que, ilusoriamente, leva o sujeito a ver a si e ao grupo social a que pertence como um, diverso, diferente do outro: não no sentido da *différance* – do ser e não ser, do igual e do diferente, espaço de indecidibilidade do sujeito, mas apenas no sentido de diferença, do diferente, oposto ao outro, original, que coincide consigo mesmo (daí: idem=o mesmo).

Refletir sobre isso, fugindo do quadro das metodologias, das técnicas, tão enfatizado pela ideologia da globalização e pela escola de modo geral, leva-nos a considerar que apre(e)nder uma língua (estrangeira-materna, materna-estrangeira, incluindo-se aí a "língua da escola", no exemplo que aqui trazemos) não significa aprender formas, estruturas, repetir palavras ou mesmo "atos de fala" – aliás, para que isso serviria senão para construir, no imaginário do aluno a concepção de língua enquanto objeto, instrumento, a serviço de uma intencionalidade, que bem exercitada ao lado das técnicas de argumentação, levaria ao uso consciente da língua enquanto sistema de signos –, mas penetrar em discursividades e deixar-se penetrar por elas, constituir-se do, pelo e no outro, pela cultura do outro, pelo "estranhamente familiar" e pelo "propriamente impróprio". E dessa experiência "nasce" o sujeito, em constante movimento, em constante mutação...

4. Embora já exista a tradução dessa obra em edição portuguesa, preferi a minha.

Mas, retornemos, rapidamente, à nossa redação:

> *Comecei a faltar; ia pra roça ganhar dinheiro. Quando chovia, ia pra escola. E a professora lá vinha com ladainhas. Um dia me deu um papel. Nele estavam todas as minhas faltas e um espaço escrito 'assinatura do pai ou responsável'. Perguntei se a minha mãe podia assinar, pois ela era mais responsável que meu pai e ela riu.*
>
> *Acabei repetindo de ano. Eu não sabia mesmo a língua padrão, a língua mãe, a língua portuguesa, sei lá. Mas para a minha surpresa eu havia repetido por falta, 'excedeu o limite', disse a professora. Eu ri.*
>
> *No ano seguinte, sexta série de novo, fiquei um pouco e desisti de estudar. Precisava trabalhar.*
>
> *Mas no fundo gostei; gostava de ir à roça, era mais divertido; lá conversávamos sobre tudo, ouvia cada história... e contava também. Quando não tinha muito serviço, levava meu caderno e começava a escrever. Escrevia sobre tudo: meu trabalho, minha casa, a paisagem que via. Um dia me lembrei da professora de Português e escrevi sobre a aula dela, e imaginei-a lendo a minha história. E ri, ri muito.*

Como costuma acontecer no Brasil, a nossa personagem-aluno precisava trabalhar para sobreviver: começou a faltar à escola, repetiu a sexta série, não porque não sabia a língua "padrão", mas por faltas, embora tivesse consciência da impossibilidade de aprender a língua da escola (padrão, língua mãe (ou madrasta?), língua portuguesa...) e desistiu de estudar.

E a redação termina dando provas da ficção: afinal, o menino optou (?) – mais uma vez, emerge o sujeito consciente – pela vida na roça, isto é, por "sua" língua materna, pelo repouso do lar, da terra que o fez nascer, que o acolhe incondicionalmente, que lhe devolveu a voz e a criatividade. Mas continuou a escrever... expectativa da professora-autora que, afinal, não pode ver seu trabalho inutilizado, esquecido, perdido: desejo de preencher a falta do outro (desejo de que no outro falte para que aí ela tenha seu lugar): "um dia me lembrei da professora de Português e escrevi sobre a aula dela, e imaginei-a lendo a minha história. E ri, ri muito". O riso, que se repete no texto – riso do aluno e, por vezes, riso da professora – vem carregado de prazer, de um certo gozo no prazer do outro ou na ingenuidade do outro: a professora ri porque o aluno diz que a mãe é mais responsável que o pai; o aluno ri porque repetiu por faltas quando sabe que "não sabia mesmo a língua padrão"; ri, ri muito de satisfação por pensar na alegria da professora se soubesse que ele não a esqueceu, não esqueceu o que lhe foi ensinado. Em todos os casos, muito mais do que marcar a superioridade daquele que ri, de acusar uma solução inesperada, o riso sinaliza o desejo do desejo do outro, isto é, que o outro o deseje, que ele supra a falta do outro para que o outro supra a sua falta...

Note-se, ainda, que a redação, escrita pelo aluno já adulto, se encontra em português padrão, com uma linguagem impossível para alguém que resistiu o tempo todo à língua do outro, ainda que se saiba que não existe a língua do

outro, que todo contato deixa marcas indeléveis, suturas que não podem ser apagadas, como também é impossível apagar as marcas da própria história, inscrições que passam pelo corpo, fazem-se carne e sangue...

Parece claro, no final da redação, que, embora tentando "colocar-se na pele do aluno", é de si que a professora fala, de sua atuação como professora, dos efeitos que ela provoca nos alunos, da impossibilidade de ser esquecida..., ainda que sua atitude seja castradora e incompreendida pelo aluno, que resiste, inconscientemente, ao outro, resistindo a mudanças de identidade, ao mesmo tempo que por ele é atraído: afinal, investir o outro, identificar-se com o outro significa aceitar transformar-se e isso assusta e, ao mesmo tempo, instiga...

Para finalizar, resta observar que a redação analisada aponta para o que acontece na escola em geral: ensina-se uma língua que pouco ou nada tem a ver com o aluno, mas deseja-se que ele a domine, que seja por ela constituída, que a digira, que nela se invista... Mas, como, se o que se faz é ensinar formas, reforçando a idéia de que a língua está fora do sujeito? Se o professor é o "cão de guarda" da suposta pureza da língua materna e o baluarte contra a possível e indesejada contaminação? Se o aluno é submetido pelo poder institucionalmente legitimado que o silencia e o anula?

BIBLIOGRAFIA

BERRY, Nicole. (1987) *O sentimento de Identidade*. Trad.: M. J. R. F. Coracini. São Paulo: Editora Escuta, 1991.

BERTOLDO, Ernesto Sérgio. *Um discurso da Lingüística Aplicada: entre o desejo da teoria e a contingência da prática*. Tese de doutorado em Lingüística Aplicada. Unicamp: IEL, 2000.

CORACINI, Maria José. *Um Fazer Persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*. Campinas-São Paulo: Pontes Editores-EDUC, 1991.

COSTA, Na.: *Corpo e Escrita – relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume & Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Le Monolinguisme de l'Autre*. Paris: Editions Galilée, 1996.

LACAN, Jacques. (1964) *O Seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad.: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

FREUD, Sigmund. (1919) "O Estranho" (*Das Unheimliche*). Em *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XVII*. Trad.:Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., pp. 273-318.

SILVA, Alzira Gonçalves da & alii. *O professor escreve sua história*. São Paulo: ABRELIVROS/FDE/UNICEF, 1997.

(RE)CONSTRUÇÃO DO SUJEITO DO PODER NA/PELA POLÍTICA

Rosana Helena Nunes
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Capes e Nuplin, Brasil

Resumo: O objetivo da análise é verificar se os enunciados de expressão política são suficientemente representativos para instalar o sujeito como o porta-voz de uma opinião pública que se centra exclusivamente em questões atuais do presente, ou se conservam marcas enunciativas que remetem para experiências, valores ou ressentimentos vividos em um passado, sobretudo referentes à história de vida pessoal marcada pela exclusão cultural e social. Os procedimentos metodológicos que regem a análise fundamentam-se na semiótica discursiva de A. J. Greimas e seus seguidores, visto que esta abordagem centra-se no exame dos efeitos de sentido produzidos na enunciação e focaliza tais marcas do ponto de vista de sua dimensão passional, descrevendo-as como a fonte responsável pela projeção de simulacros, isto é, a elaboração de objetos de valor que se mostram subitamente dotados de qualidades sintáticas e semânticas inéditas, qualidades estas que não são reconhecidas facilmente em contextos considerados isentos de paixão.

Palavras-chave: sujeito, porta-voz, semiótica discursiva, simulacro.

Introdução

Considerando que a política constitui um verdadeiro cenário nos quais os atores manifestam-se por discursos cujas estratégias objetivam definir, em um tempo e um espaço, ações que solucionem os problemas do país, esta pesquisa discute como se desenvolvem tais estratégias em dois planos: o do enunciado e o da enunciação. No primeiro estuda como é construída a "história do presente" (função interpretativa); no segundo, investiga as raízes semânticas que revelam a intencionalidade (função cognitiva) do sujeito para verificar se elas são representativas ou "porta-voz da opinião" pública desse presente ou de valores de um passado marcado pela exclusão cultural e social.

O *corpus* da pesquisa é um fragmento do discurso de posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, no qual se focaliza como ocorrem a transformação e a construção da identidade, na e pela política, do cidadão Lula (ex-operário e sujeito outrora excluído de determinados espaços do saber e do poder), em presidente, agora, incluído na mais alta posição de poder no país. No jogo semântico-axiológico do passado/exclusão vs. presente/inclusão, examinam-se as particularidades e os níveis da alteridade de sua condição de sujeito de um

fazer presidencial, tendo em vista as marcas de um «pós-colonialismo» cultural e social.

Luiz Inácio Lula da Silva, outrora, construiu uma identidade a partir de sua vida, ex-retirante nordestino, em 1975 lidera o movimento sindical e as greves na região do ABC, em 1980, inicia-se o manifesto que dá origem ao Partido dos Trabalhadores (PT), em 1983, participou da fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Mais tarde, concorrendo à presidência, não foi eleito. Em 2003, chega à presidência do país.

A presidência representa a construção do *outro* que nega sua identidade de outrora para aderir a uma identidade construída para ser o presidente do país, os jogos do parecer e do ser (categoria de *veridicção*), o fazer-se "ver" e o fazer-se "ser visto", *fazer crer* que produz um efeito de verdade ao discurso, o que leva aos tipos de simulacros[1] construídos pelo enunciador.

A partir dessas considerações, o que sobrou do menino no presidente? De que forma se constrói a identidade de presidente do país? Como se dá essa passagem do *colonialismo para o pós-colonialismo*?

Análise do *corpus*

O *corpus* é constituído do fragmento do discurso de posse de Luís Inácio Lula da Silva, ocorrido em 1º de janeiro de 2003:

> *Cada um de nós brasileiros sabe que o que fizemos até hoje não foi pouco, mas sabe também que podemos fazer muito mais. Quando olho a minha própria vida de retirante nordestino, de menino que vendia amendoim e laranja no cais de Santos; que se tornou torneiro mecânico e líder sindical; que um dia fundou o Partido dos Trabalhadores e acreditou no que estava fazendo, que agora assume o posto de supremo mandatário da Nação, eu vejo e eu sei, com toda a clareza, com toda a convicção que nós podemos muito mais. E que para isso basta acreditar em nós mesmos, em nossa própria força, em nossa capacidade de criar, em nossa disposição para fazer.*

No sintagma 1, *Cada um de nós brasileiros sabe que o que fizemos até hoje não foi pouco,* um, numeral cardinal, um dentre todos os brasileiros, o ator-cidadão-brasileiro coloca-se como um porta-voz do povo brasileiro, na expressão cada um de nós, um sujeito coletivo – ator-povo brasileiro. O verbo saber, conhecer, diz respeito ao sujeito cognitivo, já fazer, ao sujeito pragmático (ação).

Nesse sentido, a categoria de pessoa "nós" relaciona-se ao tempo do enunciado, ao tempo narrado, história (cf. Benveniste, 1966). O verbo, *fizemos,*

1. A construção de imagens se dá pela própria cultura que leva o sujeito a se identificar com o grupo no qual se insere e, na maior parte das vezes, a construir um *simulacro*. Quando se fala em *simulacro*, fala-se em representação ou em imagem virtual. É a imagem que o sujeito faz de si mesmo, também chamada *"imagem-fim"* – aquilo que o sujeito sonha para si e imagina de si.

representa o cidadão-brasileiro-político-petista-sindicalista-ex-metalúrgico-fundador do PT e está no tempo do pretérito perfeito 1 – o momento de referência presente é um agora que ocorre numa expressão adverbial de tempo, *até hoje*, presentificando o passado, pois localiza o início do acontecimento anterior ao momento de referência presente e, ao mesmo tempo, indica sua continuidade no momento presente. Isso denota que tem um valor aspetual durativo (continuativo ou iterativo) e inacabado. Nesse caso, como esse tempo acumula dois pretéritos perfeitos, o primeiro é o tempo do sistema enunciativo e o segundo (não é o caso destacado no fragmento) é o tempo do sistema enuncivo.

O sujeito ocupa duas posições: a primeira, de cidadão brasileiro colocado em estado de fazer-se "ver"; a segunda, fazer-se "ser visto", posição essa de "observador", ou seja, do ponto de vista sintagmático, o ator-cidadão Lula também assume a posição de ator-cidadão-brasileiro. No primeiro caso, ocupa a posição de actante S1, no segundo, actante S2 – observante S2 e observado S1.

Dentro de uma dimensão cognitiva, o "sujeito visto" é um *receptor de mensagens*, responsável pela maneira como é percebido, já o "sujeito do ver" é um *captador de mensagens* que assume o papel de sujeito operador. Em outras palavras, representam as condições de visibilidade, dispositivos de iluminação (que permitem ver) e procedimentos de "captação" (que "garantem ser visto"). A ação de ver (ou o fato de "fazer-se ver" e de ser visto) pressupõe a atribuição aos actantes considerados de certa competência modal, no caso da ordem do poder ver (e/ou do poder ser visto).

É evidente, a esse respeito, que as mesmas "demonstrações" assumirão, conforme correspondam à "curiosidade" de um parceiro que se presume querer ver ou, ao contrário, possam vir a ofuscar os olhares de um parceiro que se supõe querer não ver, uma coloração afetiva e modal, totalmente diferentes (cf. Landowski).

O sintagma 2, *mas sabe também que podemos fazer muito mais, mas também* corresponde a uma oração coordenada sindética aditiva – idéia de soma, acréscimo, semelhante à conjunção e. O *efeito de sentido de verdade* se estabelece a partir do verbo saber, *sabe* – *quem sabe?* É uma relação entre enunciador-enunciatário, *cada um sabe*, *o povo brasileiro sabe*, *um* – figurativizado no povo brasileiro. Esse presente denomina-se omnitemporal ou gnômico, quando o momento de referência é ilimitado e, portanto, também é o momento do acontecimento, ou seja, é o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, pela religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios).

Ao mencionar, *podemos fazer muito mais*, o verbo denota um efeito de sentido de transformação, sujeito do fazer, sujeito do querer, sujeito do poder,

sujeito visto e sujeito do ver. É um momento de referência, a duração do mandato de Luiz Inácio Lula da Silva por se tratar do ato de posse, na condição de ator-presidente, convocando o povo para uma mudança substancial no país.

Esse momento de referência começa aqui num dado momento do tempo, ator-cidadão (Lula) antes de ser eleito, e prolonga-se até o momento da enunciação "e podemos muito mais", ou seja, coincide com a continuidade do momento de referência, coincidindo também o momento atual com o momento da enunciação, presente de continuidade. É um presente durativo, quando o momento de referência é mais longo do que o momento da enunciação.

A duração é variável, pode ser pequena ou muito longa. E ainda, pode ser contínua ou descontínua. Quando for descontínua, temos o presente iterativo; quando for contínua, temos o chamado presente de continuidade. No caso do sintagma, temos um *presente de continuidade*, efeito de verdade de prosseguimento, de transformação, de continuidade de ações que leva à mudança do país. Fazer-fazer, fazer-crer.

No sintagma 3, *Quando olho a minha própria vida de retirante nordestino*, a conjunção *quando*, oração subordinada adverbial temporal, na condição de narrador de fatos ocorridos outrora, coloca-se como um observador de um passado e firmando-se num presente. Com o verbo, olho[2] – cidadão-Lula – retirante nordestino, o tempo da enunciação presentifica o passado, a infância, a vida de retirante nordestino, efeito de sentido de subjetividade, aproximação com o povo, na condição de presidente do povo, que sofreu, passou por situações difíceis, mas venceu, de retirante nordestino à presidência do país – verbo no tempo presente, indicando anterioridade, seu passado de retirante nordestino.

É o sujeito do ver, "fazer-ver", *fazer o povo ver, ser visto pelo povo; sujeito reflexivo, olhar ele mesmo a si próprio.*

A conjunção *quando* correlaciona os mesmos tempos verbais (continuidade temporal) ou não (ruptura de tempo). No entanto, os tempos correlacionados devem remeter ao mesmo momento de referência. Essa conjunção indica sempre um aspecto pontual, mesmo introduzindo uma forma verbal que expresse um aspecto durativo (iterativo). Nesse caso, exprime a pontualidade numa continuidade ou numa iteratividade.

A expressão, *cada vez que, todas as vezes que,* sempre que indica iteratividade. Com a primeira, considera-se cada processo separadamente; com a segunda, indica uma quantificação universal dos processos; com a terceira, mostra-se, além da significação expressa pela segunda, que os processos são tomados em

2. Observar com atenção, examinar.

seu conjunto. No caso do sintagma, temos a terceira, sempre que, indicando todas as fases da vida de Lula, tomadas em seu conjunto. A categoria de pessoa – *1ª pessoa do singular* – da primeira pessoa do singular pela terceira substitui-se uma forma indeterminada por uma forma de primeira pessoa, colocando o sujeito indeterminado na situação de enunciação. O *eu* pode ser empregado no lugar de uma forma determinada de terceira pessoa. Isso ocorre quando se pretende narrar indiretamente algo a respeito de uma pessoa presente. A primeira pessoa torna-se uma terceira fictiva.

No sintagma 4, *de menino que vendia amendoim e laranja no cais de Santos*; *de menino* corresponde a um adjunto adnominal, qualifica o substantivo vida (de retirante nordestino, de menino). que vendia = oração subordinada adjetiva restritiva, que = pronome relativo, vender = sujeito pragmático, sujeito do fazer e, *no cais de Santos*, corresponde ao adjunto adverbial de lugar. O efeito de sentido desse sintagma é a situação humilde, o trabalho infantil, vida difícil de vendedor de amendoim de laranja no cais de Santos.

O sintagma 5, *que se tornou torneiro mecânico e líder sindical*; mostra a condição outrora de operário braçal de Metalúrgica que começou a liderar greves na região do ABC a partir de 1975, tornando-se presidente do sindicato dos metalúrgicos. No sintagma 6, *que um dia fundou o Partido dos Trabalhadores,* evidencia o fato de ser um líder do Partido dos Trabalhadores, criado em 1980. E, no sintagma 7, *e acreditou no que estava fazendo,* o ator-narrador leva o povo a crer no esforço, na garra, na luta de um cidadão que liderou mutirões, manifestos como representante da "classe popular dos trabalhadores".

O sintagma 8, *que agora assume o posto de supremo mandatário da Nação*, agora corresponde ao tempo da enunciação, uma embreagem enunciativa, pois o verbo assume[3], na terceira pessoa do singular, neutraliza o eu. O efeito de sentido desse sintagma é de supremacia total, ascensão social, mudança de posto, de vida, de retirante nordestino, de menino que vendia amendoim e laranja no cais a presidente da Nação. O enunciador coloca-se como um narrador, observador dos fatos que, na verdade, é um sujeito reflexivo, diz respeito a ele mesmo, a vida de Luiz Inácio Lula da Silva. Trata-se, pois, de uma embreagem enunciativa.

Como se trata de uma neutralização com a primeira pessoa do singular, deve-se usar em seu lugar o singular da terceira pessoa. As formas de terceira pessoa empregadas com o valor de eu são ele/ela ou, com maior freqüência, um substantivo. Quando se faz essa embreagem é como se o enunciador se esvaziasse de toda e qualquer subjetividade e se apresentasse apenas como

3. Assumir: tomar sobre si, entrar em exercício de (cargo), tomar posse, liderar, o posto de suprema mandatário da Nação: supremacia, superioridade absoluta, mandatário; quem manda, indivíduo que recebe ou executa mandato; representante; procurador; legado.

papel social. No fragmento, como o narrador é o próprio Lula, quando ele se denomina pelo seu nome, está empregando uma terceira pessoa com o valor de primeira.

Mesmo em se tratando das suas palavras (Lula) sob a fala do narrador, trata-se de uma análise "objetiva" da subjetividade, ou seja, a distinção entre instância da enunciação e do enunciado é que cria esse efeito de sentido e de objetividade – *efeito de distanciamento* – emprego da 3ª pessoa do singular, neutralização do "eu".

As diferentes instâncias enunciativas e as diferentes vozes presentes no enunciado constituem um modo fundamental de funcionamento do discurso, a heterogeneidade O locutor é a voz de *outrem* que ressoa num enunciado de um narrador ou de um interlocutor = a noção de locutor é necessária, no caso de retomada das palavras alheias, para que não atribuamos a alguém a responsabilidade por uma enunciação completamente em desacordo com suas posições enunciadas. Com a heterogeneidade, o discurso torna-se um espaço conflitual e heterogêneo ou contratual e homogêneo em que vozes discordantes e concordantes tomam lugar em níveis diferentes. Essas vozes concordam, discordam, constituem-se.

O sintagma 9, *eu vejo e eu sei, com toda a clareza, com toda a convicção que nós podemos muito mais*. A expressão, *eu vejo* (observo, noto, percebo), corresponde ao *sujeito do ver*, uma vez que é volta à enunciação, eu – debreagem enunciativa, e eu sei, e (conjunção aditiva - idéia de acréscimo, soma), ver (presenciar, observar) e saber (conhecer - sujeito pragmático e cognitivo). A expressão, *com toda certeza,* corresponde ao efeito de sentido de certeza absoluta, plena convicção. É um sujeito do poder-fazer, fazer-fazer, querer-fazer, fazer-crer, fazer-se ser visto e fazer-se ver pelo povo, reforçando essa idéia, *com toda convicção,* ou seja, o fazer persuasivo do ator-presidente Lula em relação ao fazer interpretativo do enunciatário – povo brasileiro, eleitor**.** Ao mencionar, *que nós podemos muito mais* (oração subordinada substantiva objetiva direta), a 1ª pessoa do plural representa o plural majestático, da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular.

O sintagma 10, e *que para isso basta acreditar em nós mesmos, em nossa própria força, em nossa capacidade de criar, em nossa disposição para fazer,* o efeito de sentido de verdade, progresso, ascensão social de um retirante nordestino à presidência do país. A categoria modal é querer ser visto ("ostentação" x não querer não ser visto – "sem constrangimento"); querer não ser visto ("pudor", "modéstia" – *ostentação vs pudor, sem constrangimento vs modéstia).*

Nesses sintagmas, há a questão do *colonialismo e pós-colonialismo*. De um lado, menciona-se, o efeito de sentido de verdade de um passado de ação, de mudança, de um outro, o presente contínuo, durativo. O cidadão Lula,

sindicalista, militante petista e ator-presidente, promessa de mudança no país. O enunciador, narrador estabelece um contrato fiduciário como o povo a participar da empreitada da mudança no país. Na verdade, esse contrato firma-se num *eu-nós-inclusivo* na condição de povo, poder-fazer, querer-fazer; na condição de cidadão-brasileiro-Lula, *eu-nós-inclusivo* modalizado no dever-fazer, querer-fazer-ver, querer-fazer-ser-visto. Essa adesão ao povo corresponde ao querer-ver, querer-ser-visto. A primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular, com o plural majestático, de modéstia, de autor, o *eu* dilui-se no anonimato de *nós*. Desse ponto de vista, os efeitos situacionais correspondem à "curiosidade" de um parceiro que se presume *querer ver* ou, ao contrário, possam vir a ofuscar os olhares de um parceiro que se supõe *querer não ver*, uma coloração afetiva e modal, totalmente diferentes (cf. Landowski, 1992).

Considerações finais

Para Landowski (1992), o político instaura-se como "porta-voz da opinião" que autoriza múltiplas estratégias. Segundo o autor, invocar a opinião é, antes de mais nada e quase sempre, tentar modificar a conduta de outro sujeito, formulando por antecipação e como que por delegação, os juízos possíveis do actante coletivo testemunha.

O autor considera ainda que tanto os jornalistas como os políticos são historiadores do presente e mostram-se fiéis adeptos de uma fórmula narrativa, a chamada visão interior. Essa fórmula, tradicionalmente baseada no postulado da transparência das "personagens" aos olhos do narrador que as coloca em cena, uma vez transposta para o contexto dos discursos políticos, anexa a si, na verdade, um domínio de aplicação que vai muito além da simples psicologia social que visa à própria "alma" dos actantes coletivos. Há de se considerar, na vida política, "os estados de alma da opinião pública", da sua maneira de reagir aos acontecimentos do momento, de seus desejos mais profundos.

Segundo Landowski, é homem político quem diz "opinião pública", intervindo a figura assim denominada como um índice lexemático da competência enunciativa reivindicada pelo sujeito que a utiliza, ou, o que é equivalente, como um conotador da "publicidade" dos discursos em que ela aparece. Mesmo se a opinião pública "não existe", ela produz, assim, enquanto figura discursiva, certos efeitos de sentido precisos e controláveis no âmbito de um tipo determinado de "logos político", o das grandes mídias atuais. Como qualquer sistema de discurso, tal "logos" repousa em certas convenções implícitas de "escrita" e de "leitura", que condicionam sua inteligibilidade e garantem a credibilidade dos enunciados que aí se trocam. Com o fragmento, percebeu-se como ocorre a transformação e construção de identidade na/pela política, do homem-cidadão Lula ao homem público e político, presidente Lula,

ou seja, a *criação de dois ethos*: cidadão Lula, ex-metalúrgico, sindicalista, outrora excluído, agora, incluído pela política, a passagem do *colonialismo* para o *pós-colonialismo* (*exclusão para inclusão*). Explorou-se, pois, o jogo das polaridades semânticas.

BIBLIOGRAFIA

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, Joseph (1983): *Dicionário de semiótica,* São Paulo, Cultrix.

FIORIN, Luiz J. (2001): *As astúcias da enunciação,* São Paulo, Ática.

BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale,* I. Paris, Gallimard.

LANDOWSKI, E. (1992): *Sociedade refletida,* São Paulo, Educ.

LANDOWSKI, E. (2002): *Presenças do outro,* São Paulo, Perspectiva.

LUDMER. J. (1994): *Las culturas de fin de siglo en America Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

AS PALAVRAS DO PODER: INOVAÇÃO E RENOVAÇÃO LÉXICA NO PORTUGUÊS

Benjamim Moreira
Centro de Linguística – Universidade Nova de Lisboa/
Grupo Galabra – Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: A partir de alguns exemplos recolhidos da comunicação social, procuro mostrar como a linguagem política e económica utiliza com inteligência a morfologia e as potencialidades da língua. Não se trata, naturalmente, de concluir com Montaigne, que a maior parte dos problemas do mundo tem origem gramatical, mas apenas de propor uma breve reflexão metalinguística sobre algumas palavras que, hoje, todos ouvimos, lemos e utilizamos. Acrescente-se o facto de nem sempre termos consciência dos mecanismos subjacentes ao seu aparecimento e difusão e menos talvez em relação à subtileza com que se impõem. Nessa medida, é evidente que estamos a falar do poder, visível ou oculto, muitas vezes confundido com o prazer, das novas palavras. Falamos, portanto, da riqueza e do poder da língua.

Palavras-chave: léxico, inovação, renovação, criatividade linguística, poder, reflexão metalinguística.

1. Introdução

Para ilustrar o rejuvenescimento e a vivacidade da língua portuguesa é costume apresentarem-se exemplos do campo literário (cf. Moreira 2004)[1] e, hoje, do escritor moçambicano Mia Couto, bastando referir o título de um dos seus livros mais recentes *Pensatempos*, onde o autor, cidadão consciente que prossegue na reinvenção da língua portuguesa, apresenta os seus "passatempos", i.e. "pensamentos" acerca do nosso "tempo". Desta vez explorarei alguns exemplos dos discursos orais e escritos que preenchem os nossos meios de comunicação e informação. Eles são o ponto de partida para uma reflexão sobre a riqueza, a vitalidade e o dinamismo da língua portuguesa, factores essenciais para a sua ***pervivência*** - e já estou a utilizar uma palavra que não vem nos dicionários. Prefiro este neologismo porque o termo "sobrevivência" marca de forma excessiva a necessidade de salvar uma língua, equivalendo mais ou menos a "escapar do desaparecimento ou morte", enquanto que o prefixo *per-* contém a ideia de 'através de', o que nos dá um estado nunca terminal, nunca acabado, uma permanente actividade.

1. Em "*Diz*-me que língua falas, dir-te-ei…" (*in* Rosario Alvarez Blanco e Antón Santamarina, eds., 2004) mostrei com variados exemplos de criações léxicas em textos literários o dinamismo e a vitalidade da Língua Portuguesa.

Coloquemos, antes de mais, duas perguntas concretas. Existindo a verbalização denominal *infernizar*, aceitaremos o aparecimento de uma verbalização deadjectiva *infernalizar* ("informática infernaliza professores" in *Portugal Diário*, 2 de Setembro de 2004)? Por outro lado, já alguém ouviu ou leu a palavra *ildolorosa*? Fará parte da língua portuguesa? E o sintagma *a ildolorosa voz*? O conhecimento morfológico que temos da língua portuguesa, as regras que permitem combinar morfemas ou palavras entre si autorizam-nos a aceitar essa forma como uma criação léxica que resulta da combinação do nome próprio *Ildo* mais o adjectivo *dolorosa* e daí a amálgama resultante de Ildo+Lobo+dolorosa', ou seja, a voz dolorosa de Ildo Lobo?[2]. Esta mistura de duas unidades é apenas um exemplo de uma evidência: a possibilidade de um uso infinito de meios (fonemas e grafemas) finitos, de acordo com os princípios da recursividade e da criatividade da linguagem humana. O léxico de uma língua é portanto um conjunto não delimitado de unidades, cada falante domina apenas um vocabulário mais ou menos extenso, consoante o seu grau de instrução ou cultural, como neste caso.

2. Do prazer ao poder

Sabemos hoje que a linguagem não serve fundamentalmente para comunicar mas para dizer e agir sobre o mundo (e os outros). Compreende-se, por isso, que a palavra possa ser tanto fonte de prazer – vejam-se os exemplos anteriores – como instrumento do poder.

Não é novidade para ninguém que as palavras não são inocentes. O poder de sedução (visível ou oculto) das palavras novas ou renovadas é, não raras vezes, subtilmente utilizado na propaganda política, cultural, económica sem que nos demos particularmente conta dos mecanismos utilizados. Ora bem, os mecanismos de sedução que permitem a criatividade linguística e literária são afinal os mesmos que podem torná-la manipuladora. Duas vertentes vão portanto de par: o prazer que, enquanto leitores, retiramos de objectos de criação literária; a nossa lucidez e sentido crítico face ao poder que as palavras veiculam.

Na nossa sociedade, um dos assuntos mais destacados nos meios de comunicação social e nas conversas diárias é o problema da obesidade que muitos receiam e outros procuram combater. Todos queremos ser saudáveis, elegantes, surgindo novas fórmulas e tratamentos para emagrecer. De acordo com uma notícia recente, também a Opel se preocupa com o assunto:

(1) A Opel recebeu os **planos de emagrecimento** cedidos pela General Motors (18.10.2004)

2. Cf. "A ildolorosa voz de um ídolo", Barbosa 2004, onde podemos também aproximar, paronimicamente, 'ídolo' de 'Ildo'.

Para combater a **obesidade**, os órgãos dirigentes da empresa – i.e. aqueles que garantem o funcionamento vital da máquina - têm a fórmula mágica:

(2) Auto Europa vai despedir 12 mil trabalhadores (*id.*)

Recorrendo ao Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, *sanear* (*s.v. sanear*) significa "tornar são, habitável, respirável, agradável; limpar". Por isso uma grande empresa da construção automóvel apresentou em grandes parangonas na imprensa:

(3) 2004: ano do saneamento da Opel

Está-se mesmo a ver quem são os causadores da doença, da sujidade que reinava antes de 2004 na Opel: "12 mil trabalhadores"!

Todos nós, terminado um trabalho longo e árduo, bem gostaríamos de permanecer sossegados em casa. Ora, um importante e diligente director desportivo, sujeito a um processo judicial complicado, foi, segundo um jornal, condenado a ficar em casa, já que ninguém gosta da "prisão" mesmo que esta seja na sua própria casa:

(4) *Vale e Azevedo: obrigação de permanência em casa*

Em linguagem jurídica isso equivale a dizer: "prisão domiciliária".

Mas como há, infelizmente, muitas palavras terríveis na língua, quando se quer limpar (ou sanear?) um desvio de verbas ou uma fraude financeira, podemos sempre proceder a uma

(5) operação de cosmética contabilística

Hoje em dia existem muitos projectos, agora essencialmente "estruturantes". Em que consiste ou qual a especificidade dum "projecto estruturante"? Veja-se:

(6) Um bom exemplo de negócio de lucro garantido, envolvendo o favor do Estado, é a construção em zonas de paisagem protegida. A simplicidade do negócio é quase chocante: estando a construção vedada por lei, os primeiros que conseguirem ou afastar a lei, ou obter um direito de excepção (chama-se «projecto estruturante» a batota legal inventada para tal)… (Miguel Sousa Tavares, *Público*, 11 de Fevereiro de 2005)

Outras designações proliferam:

(7) «projectos sustentáveis» e «amigos do ambiente», inevitavelmente acompanhados de «marinas integradas na paisagem» ou «golfes ecológicos».

3. O poder das novas palavras ou expressões

Aparentemente, já não estaremos na estratégia eufemística, mas nos últimos dias fui sensível a um novo conceito vestido na nova palavra:

(8) Coopetição

Parece ter sido trasladada do inglês *coopetition* e resultando da contracção das palavras *cooperação* e *competição* e significará a cooperação (sentido positivo) entre empresas concorrentes (sentido negativo) tendo em vista a obtenção de benefícios para todos.

Como se pode ver, predomina o sentido ético e moral do primeiro termo sobre o segundo. Ou melhor, o que predomina é o que não está lá: 'estratégia para a obtenção de mais benefícios'. Aprofundando a leitura de teóricos da questão pude verificar que se trata de uma estratégia essencial nos tempos que correm já que estamos na

(8a) "era da individualização massificada"

Não sei se são sensíveis ao oximoro!...

Se é certo que os processos de inovação lexical podem suscitar atitudes de rejeição ou de aceitação, não nos deixam, porém, indiferentes, colocando-nos questões diferentes:

(9) O que quererá verdadeiramente dizer Eduardo Lourenço quando substitui a designação de Europa por *Natolândia* (*Público*, 11.09.2004)?

Seremos insensíveis ao trabalho de composição realizado por Pacheco Pereira em (10) ou de um jornalista em (11)?

(10) «No meio de tudo isto, uma forte personalização da acção política, apoiada essencialmente na televisão, onde Santana Lopes sabe que os **"apareçómetros**" são transformados em "barómetros"» (*in Abrupto*, "Blogue" de José Pacheco Pereira 01.07. 2004).

(11) «'Ranking' das universidades: ligou-se o 'complicómetro'» (*Público*, 04.01.2005)

3.1 Exploração de alguns exemplos

Passemos então a alguns exemplos que nos obrigam a reflectir sobre os processos visíveis e invisíveis que subjazem ao uso frequente de algumas palavras/expressões que se tornaram quase banais no nosso dia-a-dia. Muitas outras existem. Não procurei ser exaustivo nem isso seria possível pela simples razão de que não somos igualmente sensíveis aos fenómenos:

(12) danos colaterais

Penso que terá aparecido com a guerra do Golfo, expandiu-se com a guerra do Kosovo e tornou-se uma das expressões de referência na guerra do Iraque. A expressão 'danos colaterais' é cruel: com ela referimos as vítimas civis de uma guerra (por erro de pontaria, por exemplo!). Ao dizermos danos colaterais estamos a considerá-los "danos marginais" ou mesmo "inócuos", que não afectam a "missão" principal. A negatividade do substantivo "danos"

(negatividade apesar de tudo muito suave para se referir a morte de inocentes) é compensada pelo adjectivo.

Tanto quanto sei, essa expressão não foi, não é, logicamente, utilizada pelos familiares e amigos das vítimas inocentes de uma guerra. Imaginemos a reacção de um homem que acaba de ver a mulher e os filhos soterrados sob os escombros da sua casa atingida por um míssil, perante a pergunta sagrada de um jornalista de uma cadeia televisiva: "O que sente neste momento?" "– Sinto um dano colateral", "– Acabo de sofrer um dano colateral: perdi toda a minha família, perdi a minha casa,…".

Compreende-se que só utilizem essa expressão intervenientes externos, observadores, políticos, jornalistas, depreendendo-se também o tipo de atitudes e sentimentos que a observação pode gerar. Só assim se compreende que em plena crise do sequestro numa escola da Rússia, no dia 10 de Setembro de 2004, e após a intervenção em directo do correspondente russo da RTP dando conta dos primeiros números da tragédia, o locutor de serviço em Lisboa tenha rematado aquela intervenção com a expressão "Muito bem", passando de imediato a uma notícia banal.

(13) crescimento zero/negativo

Ao referirem o crescimento zero ou crescimento negativo do produto interno bruto ou de uma empresa, os economistas e os políticos estão nitidamente a jogar com uma contradição (oxímoro): o crescimento implica um resultado superior a zero e nunca abaixo. O que efectivamente se está a dizer é: não houve crescimento (nega-se a possibilidade do crescimento). Mas a ideia da negação é perturbadora e por isso a necessidade da conjugação de uma representação positiva a que normalmente associamos o crescimento, o desenvolvimento, ideia que vai prevalecer sobre a negatividade do segundo termo (zero/negativo). A frase "registou um crescimento negativo" não comporta uma dimensão irónica como seria em "O PIB cresceu para baixo" (Grijelmo, 2000). Não podemos afirmar que estamos perante uma mentira (ou uma in-verdade)[3] mas há, seguramente, um problema que se quer amenizar, iludir ou esconder. Além disso, ao dizer-se "registou um crescimento zero" está a sugerir-se que era essa a estratégia – provisória – da administração: a perspectiva ou o plano previsto foi confirmado, não havendo por isso lugar a desilusões, a fracassos que lhe poderiam ser atribuídos.

Já que falámos de

(14) inverdade

haverá alguém que nos explique a diferença entre "inverdade" e "mentira"? O prefixo é esclarecedor, teríamos a negação de "verdade", i.e.

3. Poderíamos falar da introdução do termo "inverdade" em certos tipos de discurso jurídico ou para-jurídico e da sua relação com "falsidade".

"mentira" (diferente de "falsidade") e é assim que vem nos dicionários. Já viram com certeza muita gente ser condenada por mentir. E por dizer dizer inverdades?!...

3.2 Formação de novas palavras – a derivação

O processo da derivação é, com a aposição de um afixo, um dos mais utilizados na criação de novas palavras. Vejamos, primeiro, alguns casos em que o novo elemento é acrescentado no princípio da palavra:

Prefixo des-

(15) **desaceleração**

Quando se diz desaceleração da economia, está-se a dar a entender que foi necessário introduzir uma correcção na política económica em virtude de, por motivos fortuitos, a economia estar **demasiado** acelerada. Ora, o que é "demasiado" é sempre negativo e por isso deve ser corrigido, devendo voltar-se ao estado de equilíbrio anterior. Daí a necessária correcção.

O mesmo fenómeno se verifica com a expressão desaceleração (do aumento) do emprego. Pretende-se sugerir que há demasiado emprego[4], ou seja, que há demasiadas pessoas empregadas. Concluir-se-á que este erro teve de ser corrigido porque assim não podia ser (visa-se, portanto, o re-equilíbrio anterior). O alcance desta expressão conduz-nos a pensar que a situação correcta é a de haver pessoas no desemprego. O que na realidade se diz é que foi necessário reduzir os postos de trabalho, o mesmo é dizer: aumentar os desempregados.

Nos dois casos sugere-se, assim, que a verificação do crescimento exagerado (da economia ou do emprego) conduziu à necessária desaceleração A diminuição do crescimento (da aceleração) é então uma medida adequada à situação não provocando qualquer problema.

A linguagem política utiliza frequentemente e com inteligência a morfologia da língua. A produtividade do prefixo *des-* pode ser exemplificada pelo uso já frequente de:

(16) **desaprovar**, em contraste com condenar. Desaprovar não contém a carga forte negativa de condenar, sugerindo uma atitude mais passiva ou mais polida

(17) **despolitizar**, como crítica a quem antes indevidamente politizou

(18) **desdramatizar**, como crítica a quem antes dramatizou sem fundamento

Termos tão frequentes hoje como:

4. Como é evidente, o número de pessoas aptas a trabalhar não varia, i. e não diminui; o que se quer diminuir é o número de postos de trabalho.

(19) **desfuncionalidade, descentralização, desconcentração**.

O trabalhador de uma empresa localizada em Arruda dos Vinhos vai deslocalizar-se para a China acompanhando a deslocalização da empresa onde sempre trabalhou? Falar de deslocalização de uma empresa será, muito certamente, referir o seu encerramento pois não se fala de expansão da empresa para a China.

(20) Em 19.02.2002 o telejornal da RTP referia o pânico que o Presidente dos Estados Unidos provocou nas Bolsas de Valores ao confundir **deflação** com **desvalorização.**

O prefixo re-

Acrescentado no início de um termo, o prefixo *re-* diz que o processo ocorre "novamente", indicando repetição, regresso a uma situação anterior, reforço (Dicionário da Academia de Ciências, Lisboa, 2001, s. v. *re*). O que acontece é que o prefixo introduz a ideia de "naturalidade", i.e., o processo determinado pelo prefixo repete-se quase automaticamente:

(21) reestruturação, reajustamento salarial, reajustamento dos preços, refundação, redistribuição dos lucros.

Quando se fala de reajustamento dos preços (e não de subida de preços!) é para estes subirem, mas este facto não é importante porque o que importa salientar é que há uma certa continuidade, é um processo que se repete mais ou menos automaticamente, a novidade introduzida não é valorizada.

Por vezes é necessário marcar a ausência de ruptura num plano de acção: quantos membros terão de sair/entrar para se considerar que a **remodelação** de um governo é já outro/novo governo? Um governo renovado é um novo governo? E a expressão **realinhamento** político? Há ou não uma nova linha política? Penso que sim, mas a ideia que se quer transmitir é a de que não se quer pôr em destaque a existência de uma nova política, de uma ruptura que a existir deveria ser muito bem fundamentada porque presumivelmente daria a ideia de falta de rumo, incongruência ou de fragilidade podendo ser muito contestada.

Num comunicado ocupando toda uma página do jornal *Público* (08.09.2004) o Conselho de Administração da Cabovisão diz no primeiro ponto:

(22) "A Cabovisão, uma das maiores operadoras de televisão por cabo em Portugal, encontra-se em fase de **reestruturação** e **refinanciamento** de modo a reforçar a sua actividade e implantação, processo esse naturalmente moroso e de natureza complexa." (sublinhados meus).

Compreende-se a presença do prefixo re- em reestruturação. A utilização de estruturação suporia que a empresa funcionava sem estrutura, o que seria

grave. Também não se trata de mudar radicalmente a sua estrutura porque seria reconhecer o mau funcionamento passado e presente da empresa, o que a descredibilizaria aos olhos dos accionistas e dos clientes. As mudanças introduzidas são consideradas perfeitamente normais quando se visa reforçar a actividade e alargar a implantação e porque se pretende sobretudo que todos (funcionários, clientes, accionistas) fiquem a ganhar. As alterações introduzidas são assim entendidas como naturais e desejadas por todos, pelo que o Conselho de Administração se limita a dar forma a esses anseios. Mas, se é assim, como se compreende o carácter "moroso" e "complexo" da reestruturação?. Poderíamos estender o nosso comentário ao refinanciamento justificado pelo "redimensionamento" e não pela má gestão financeira ou pela má situação económica do empreendimento.

Prefixo sobre-

A utilização do prefixo *sobre-* pode associar-se ao eufemismo: em vez de uma palavra carregada negativamente como excesso usa-se *sobredimensionamento*: se uma empresa está sobredimensionada é necessário racionalizar, ora, torná-la mais racional quer dizer, normalmente, diminuir o pessoal.

4. Para concluir

Novas criações léxicas surgem todos os dias, parecendo que o tamanho é directamente proporcional à importância e actualidade do conteúdo proposicional (e.g. *empresarialização*). Este e outros exemplos permitem reflexões várias quanto à formação das novas palavras, aos conceitos que veiculam e às intenções. Pretendi dizer dizer que qualquer cidadão, por motivos de autonomia e de cidadania, deve ter consciência das dimensões que uma palavra/expressão (nova ou renovada) comporta e dos mecanismos de sedução que permitem torná-la tanto criativa como manipuladora.

Em "Uso da Língua e Criatividade" Inês Duarte fala do "prazer que podemos extrair, como leitores, de produtos de criatividade linguística" (Duarte 2001: 122). Na perspectiva que aqui adoptámos colocamos antes a questão: **devemos (podemos, sabemos?) nós desvendar o poder (oculto) das palavras?**

Limitei-me por isso a um aspecto que nunca vi explicitamente referido nos programas de língua portuguesa e que pode ser resumido na expressão "o poder (visível ou oculto) da palavra". Ele constitui um parâmetro importante da dimensão literária de um texto[5] mas é, como procurei mostrar, uma componente presente nos textos e nos discursos correntes.

5. Ver "*Diz*-me que língua falas, dir-te-ei…", Moreira, 2004.

Na realidade, as breves reflexões que apresentei prendem-se a dois objectivos do ensino do português, aqui interligados porque um não existe sem o outro: um é marcadamente transversal e visa promover o sentido crítico e o aprofundamento da autonomia conducente a uma realização pessoal e social do cidadão, o outro, específico, visa assegurar o pleno uso da língua materna ou língua segunda, o conhecimento das potencialidades linguísticas e analisar criticamente a informação.

Uma reflexão sobre alguns mecanismos que a língua põe ao dispor dos seus falantes permite não só o desenvolvimento da sua competência linguística e de comunicação como uma lucidez na percepção das estratégias utilizadas por outros.

Não é novidade para ninguém que a força e a capacidade de sedução das palavras podem também ser utilizadas como arma de poder. As palavras não são inocentes, elas são subtilmente usadas na propaganda política, cultural, económica sem que nos demos conta dos mecanismos utilizados. E a língua reflecte os nossos preconceitos, até numa partícula adversativa: "é um óptimo trabalhador mas ucraniano". Ora, ser professor de língua ou linguística portuguesa obriga ao conhecimento das propriedades que sustentam o uso criativo dos falantes.

Parece evidente, portanto, que a melhor solução é conhecer essa riqueza (no sentido de tomar verdadeiro conhecimento, não apenas saber que ela existe), o que implica ter consciência das dimensões que a língua comporta e dos seus mecanismos, afinal os mesmos que permitem a criação literária. Porque conhecer bem uma língua é condição necessária para a lucidez e o espírito crítico de qualquer cidadão e para dela melhor usufruir já que é um bem inesgotável.

Este texto constitui, assim, uma breve reflexão metalinguística sobre um tema pouco tratado nos estudos gramaticais e no entanto de elevada produtividade. Trata-se do fenómeno da criatividade linguística, presente em todos os discursos e registros, e cuja relevância se procurou demonstrar, não só a nível descritivo e explicativo como enquanto motor fundamental para o permanente rejuvenescimento e vivacidade da língua.

As potencialidades da língua, configuradas aqui na renovação e na inovação léxica, podem ser objecto de conhecimento na medida em que asseguram não só o pleno uso da língua como os mecanismos gerais e particulares que permitem gerar um número ilimitado de construções. Parafraseando Wittgenstein, se os limites da nossa linguagem são os limites do nosso mundo, então justifica-se plenamente esta atenção especial a este fenómeno dinâmico da inovação léxica. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de abordar as dimensões do prazer e do poder que a língua enquanto criação humana comporta.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Kaka (2004): in *Horizonte* (29.10.2004).

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA (2001), Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa/Verbo.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA (2002): Lisboa, Círculo de Leitores.

DUARTE, Inês (2001): "Uso da Língua e Criatividade" in *A Linguística na Formação do Professor de Português*, Porto, CLUP, pp. 107-123.

GRIJELMO, Álex (2000): *La seducción de las palabras,* Madrid, Taurus, 2000.

MIA COUTO (2005): *Pensatempos*, Lisboa, Caminho.

MOREIRA, Benjamim (2004): "Diz-me que língua falas, dir-te-ei…" in Rosario Álvarez & Antón Santamarina (eds.), (*Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza,* A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 577-593.

MOREIRA, Benjamim (2005): «O poder da palavra», *Palavras* 27, pp. 71-76.

PÚBLICO, jornal diário português.

PORTUGAL DIÁRIO, diário digital português.

TAVARES, Miguel Sousa (2005): *Público*, 11 de Fevereiro.

VI

LÍNGUA E SOCIEDADE NA LUSOFONIA

O REINTEGRACIONISMO GALEGO: UM PONTO DE ENCONTRO

Bernardo Penabade
(Presidente da AGAL)

Resumo: O presente relatório visa oferecer umha aproximaçom à situaçom lingüística da Galiza na actualidade e está destinado, de preferência, a pessoas de outras áreas lusófonas. Um dos objectivos será a apresentaçom da renovada Associaçom Galega da Língua, como entidade representativa da lusofonia galega, assim como dos seus diferentes trabalhos de investigaçom científica e movimentaçom social no momento em que se prepara para celebrar o seu vigésimo quinto aniversário (1981-2006).

Palavras-chave: reintegracionismo, Associaçom Galega da Língua, AGAL, lusofonia.

1. Introduçom

Para entrarmos na matéria, de modo à necessária contextualizaçom de tempo e lugar, introduziremos o comentário de um texto jornalístico centrado num acontecimento recente protagonizado por um artista lusófono bem conhecido.

A dia 19 de Julho de 2004 Gilberto Gil actuou em Compostela. O concerto, programado com motivo das festas do Apóstolo, vinha precedido de grande expectativa: a) porque só dous anos atrás, em 2002, o artista estivera em Vigo e obtivera um grandíssimo sucesso; e b) porque em 2003 fora nomeado Ministro da Cultura do Governo de Lula da Silva.

Quase será demais dizer que as expectativas se cumprírom totalmente. Na Galiza, como em Portugal, os tropicalistas -nomeadamente Gilberto Gil e Caetano Veloso- gozam de muita celebridade e no concerto do Apóstolo, em ano jacobeu, o seu poder de convocatória nom ia ser menor. Assim, como já era previsível, atingiu-se a lotaçom completa da praça.

Antes de continuar, tenhamos presente: 1) que o protagonista do concerto era um artista dum país lusófono; e 2) que o concerto se celebrava na Galiza, o lugar em que nasceu a língua portuguesa. Digo isto porque surpreendentemente Gilberto Gil nom usou o idioma comum nem na saudaçom inicial nem na apresentaçom de cada um dos temas que interpretou durante o concerto. Umha boa parte do público pediu-lho, mas o protagonista nom atendeu a demanda e continuou, aliás, no *seu* castelhano.

Mas o concerto trouxo "rabo" e ainda deu para falar *a posteriori*. Dous dias mais tarde, a 21 do mesmo mesmo mês de Julho, um jornalista do diário "galego" com maior audiência publicava, na sua habitual coluna de opiniom, a seguinte crónica do evento:

> Gil no es un gil
>
> **CÉSAR CASAL GONZÁLEZ**
>
> MUCHOS lusistas fueron como a una eucaristía. Era su gran noche. El concierto era en el corazón de Galiza, Santiago, y con el ministro progre, **Gilberto Gil**, que fala portugués coma nós. Se llevaron un chasco espectacular, una lección de cultura universal. **Gil** se esforzó en hablar castellano y, claro, le empezaron a pitar. Le gritaron «em portugués», «em portugués». El ministro se dio cuenta y mandó parar: «Hay que ser menos nacionalistas y más internacionalistas». Por si las dudas, abrió los ojos de los creyentes de fe ciega: «Para los brasileños, la nación hermana es España». Más silbidos. Les estuvo bien por ser nacionalistas radicales como Aznar. Justo en donde el domingo se oficiará la homilía del 25 de xullo. ¿Quién será el orador, Beiras o Quintana? ¿Quintana en A Quintana dos vivos o en la de os mortos? En fin, **Gil**, que dio un concierto karaoke, continúo con su clase de cultura universal: cantó a Bob Marley, el Imagine de Lennon y hasta un tango. No faltó su punto religioso, «el Apóstol, hermano de Cristo». Lo mejor fue ver a un ministro que baila. Mi hermano, el rubio, dijo una gran verdad: «Algún día, muchos ministros serán así». El día que no utilicemos el idioma, la cultura, para excluir.

Sem dúvida, é este um texto duro que manifesta umha interpretaçom maniqueísta da realidade. Mais do que a crónica do concerto, parece o relato do combate entre a Luz e a Obscuridade. Mais que para falar-nos de música, o jornalista aproveita a oportunidade para salientar as suas próprias fílias e fóbias. Observe-se o jogo com a palavra *gil*, equivalente a *gilipollas* (imbecil; 'estúpido')... : Gil nom é um imbecil; os outros sim.... A parte do público que pedia que o artista falasse na língua comum é retratada como fanática, localista, ignorante, autoritária; em resumo, uns seres malvados. O património da racionalidade, o universalismo, a sabedoria e o respeito aos direitos democráticos ficam para o autor do artigo e para Gilberto Gil, enquanto comunicador no universal castelhano, nom no doméstico português...

Imaginemos um concerto de qualquer artista espanhol (ou de qualquer outro país hispano) em Porto Rico saudando o público e apresentando os temas em inglês, "porque Porto Rico é um Estado Livre Associado a Norteamérica". Seria totalmente impensável.

Imaginemos a actuaçom de um solista ou de umha banda francesa no Quebeque comunicando com o público em inglês, "porque entre os presentes há muitos anglófonos"; e porque a naçom irmá é o Canadá; e o verdadeiro Canadá é o de língua inglesa... Igualmente impensável.

Imaginemos, enfim, que artistas de qualquer país lusófono actuam em Timor-Leste e que para comunicarem com o público decidem recitar umhas frases em bahasa indonésio "porque no concerto havia muita mocidade e os jovens conhecem melhor aquela língua em que foram escolarizados..."

Em Portugal, no Brasil e ainda nos outros países lusófonos estas hipóteses talvez se tornem quando menos chocantes, mas na Galiza nom som hipóteses; som realidades com que estamos familiarizados. A seguir tentaremos analisar mais polo miúdo a nossa situaçom específica.

2. Umha sociedade; duas línguas

2.1. Breve panorámica do uso lingüístico. A fragmentaçom da sociedade galega

Como dizíamos no início, o panorama lingüístico na Galiza é enormemente complexo e é lógico que apresente sérias dificuldades para ser entendido por outros lusófonos (nomeadamente polos portugueses por pertencerem a um Estado com unidade nacional e lingüística de facto).

Nós temos **dous centros políticos** de referência (Compostela e Madrid) e **duas línguas** (galego-português e castelhano) de uso geral em todo o território galego. Fruto desse convívio desequilibrado provém umha grande instabilidade, nom isenta de tensons: na **escola** a alfabetizaçom é feita em funçom do critério particular da pessoa encarregada dessa tarefa (e a rotina favorece sempre o castelhano; portanto a escola é, globalmente, um agente desgaleguizador); outro tanto ocorre na **família** (ainda com mais possiblidades: 1) famílias que educam a prole no seu idioma habitual (galego-português ou castelhano); 2) outras que falam entre si em galego-português, mas que mudam para o castelhano ao se comunicarem com os miúdos; 3) e pessoas assentadas no uso do castelhano que fazem esforço por transmitirem o galego-português aos mais novos); na **Igreja** os usos da língua som semelhantes aos da família, tanto no referido ao ambiente lingüístico de padres e catequistas quanto no que respeita aos actos litúrgicos e a outras actividades eclesiais; nos **meios de comunicaçom** o debate também está aberto, mas a situaçom do galego-português é de grande adversidade (a vinte e cinco anos de se ter aprovado o Estatuto de Autonomia!).

Torna-se, pois, evidente que temos umha Galiza lingüisticamente **fragmentada** entre aqueles que apostam por **substituir** um idioma (galego-português) por outro (castelhano) e os que preferimos o **convívio** entre os dous; os que sentem o idioma próprio como um obstáculo para o progresso (os partidários do "ponto final") e aqueles outros que apostamos pola continuidade, que falamos como o faziam os nossos antepassados e que, aliás, também escrevemos nessa mesma língua (novidade social vedada às geraçons anteriores).

1.2. Dualismo gráfico na representaçom do galego-português (*caminho* vs. *camiño*)

O caso da escrita na Galiza é mais do mesmo; ainda com mais umha nova fragmentaçom, desta vez entre os que apoiamos a vitalidade do galego-português. Por enquanto, ao nom existirem normas de escrita unanimemente assumidas, coabitam dous modelos diferentes: um mais próximo do castelhano (o **isolacionista**, que escreve *camiño*); outro fiel à tradiçom histórica (o **reintegracionista**, que grafa *caminho*) e, portanto, próximo das normas portuguesa e brasileira. Quer isto dizer que os usuários conscientes do português da Galiza, o galego-português, contribuímos à nossa própria atomizaçom cultural, porque ainda nom fomos capazes de chegar a um consenso entre nós.

Na verdade, a essência do debate ultrapassa a simples formulaçom gráfica; o que há, som duas concepçons diferentes com respeito ao que entendemos como idioma galego:

a) o usado na Galiza e nos territórios limítrofes por uns três milhons de falantes. O isolacionismo, potenciando determinadas peculiaridades específicas galegas ou galego-castelhanas, considera que a nossa é umha língua independente tanto do castelhano quanto do português. As súas normas adoptam basicamente alfabeto e sinais de acentuaçom do castelhano e, do mesmo jeito, também se aproximam de Castela em aspectos como a morfologia e o léxico (por nom falar também da vertente semântica e da pragmática).

b) o empregado, além de nessa área, em Portugal e nos países que nele se enraízam, por algo mais de douscentos milhons de pessoas. O reintegracionismo propugna que os falares galegos continuem a fazer parte do complexo lingüístico galego-português, estruturado por enquanto em três grandes normas: galega, portuguesa e brasileira. A norma reintegracionista adopta a ortografia histórica galega (nacionalizada em Portugal enquanto era eliminada no território galego).

2. A AGAL: o reintegracionismo organizado

Três milhons de pessoas; duas comunidades lingüísticas –e ainda dous sistemas alternativos para a expressom escrita de umha delas-: este é o resultado da nossa deriva histórica.

Perante um puzzle tal, tornava-se necessária a implementaçom de umha alternativa aglutinante, tendente a dar coesom à sociedade galega. No plano teórico essa alternativa já fora delineada polo galeguismo político (Irmandades da Fala e Partido Galeguista), inequivocamente reintegracionista, mas na prática esses princípios nunca se tinham aplicado corporativamente nem sequer polas elites associativas. Com esse repto nasceu a AGAL.

2.1. Princípios básicos

Em plena transiçom democrática espanhola (1978-81), mais de um cento de pessoas de todos os sectores sociais constituíram a Associaçom Galega da Língua (AGAL), que em breve se tornou na Galiza o organismo referencial do reintegracionismo lingüístico galego-português. Os principais alvos: a) potenciar o uso normal da nossa língua; b) reintegrá-la na sua própria área cultural.

Como acabamos de ver, a fundaçom da AGAL representava umha **emenda à totalidade** em matéria de política lingüística. Supunha a defesa da continuidade de um sistema (o galego-português, o nosso próprio), perante as hesitaçons, a incoerência e a submissom do galego-castelhano impulsado pola oficialidade política. Era umha aposta ambiciosa nas metas, no referente a *status* e *corpus*, porque em 1981 -e ainda hoje- a concepçom de umha sociedade galega veiculizada *em galego-português* supunha umha autêntica revoluçom.

2.2. Recursos humanos

Para sermos exactos, os fundadores da AGAL contavam com a imensa força da tradiçom galeguista (Pondal, Biqueira, Vilar Ponte, Castelao...) e com um grupo humano activo e disposto ao trabalho. De resto, só havia obstáculos, mormente de tipo académico, político e económico.

Estes eram os pontos fortes dos protagonistas da mais profunda das iniciativas de regeneraçom cultural surgidas na Galiza do último terço do século XX:

Sólida inspiraçom intelectual. Além de polos dous professores mencionados, Ricardo Carvalho Calero e Manuel Rodrigues Lapa, e polo filólogo e publicista Martinho Montero Santalha, o reintegracionismo era apoiado por outros grandes mitos da lingüística hispánica como o eminente lexicógrafo catalám Joan Corominas assim como pola figura emblemática da filologia galega na diáspora, o professor Higino Martins, docente no Centro Galego de Buenos Aires.

Carvalho Calero, figura central do grupo, era a máxima autoridade na ensaística galega de carácter lingüístico e literário (gramático e historiador da literatura); na sua qualidade de galeguista histórico, tinha experiência nos cámbios políticos do pré-guerra e nas iniciativas promovidas desde o Seminário de Estudos Galegos (codificaçom lingüística; redacçom do texto do Estatuto de Autonomia); como professor universitário encarregara-se da posta em andamento das primeiras cadeiras dedicadas à nossa língua e literatura, gozava de grande prestígio entre o alunado, com o qual tinha um intenso relacionamento, como também com o tecido cultural do país; além de ser membro da Real Academia Galega, desempenhara o cargo do Presidente da

Comissom Lingüística da Junta da Galiza durante o período constituinte, com o que tinha umha longa experiência nos processos de codificaçom.

O ensino. Além da presença de Carvalho Calero, que conservava após o seu aposentamento um modesto gabinete na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago –a única na Galiza, na altura-, o reintegracionismo contava com outro referente: o professor José Luís Rodríguez, ponte de comunicaçom entre o galeguismo histórico e as primeiras promoçons com licenciatura em galego-português.

Nas Escolas de Magistério, encarregadas da formaçom do professorado das etapas infantil e primária, estavam outros destacados discípulos e discípulas de Carvalho Calero, todos com boa formaçom filológica e com conhecimento e simpatia polo reintegracionismo: Aurora Marco e Helena Sánchez, em Santiago; Aracéli Herrero, em Lugo; em Ourense, Maria do Carmo Henríquez; e na Corunha, Joám Carlos Verdíni. Na área específica da formaçom em Pedagogia actuavam Jurjo Torres Santomé, na Corunha; Júlio Rodríguez, em Santiago; e José Paz, em Ourense.

Entre os fundadores da AGAL havia também várias pessoas que coordenavam equipas de elaboraçom de livros de texto (Maria do Carmo Henríquez, X. Ramón G. Boán, Xosé M. Iglésias); como havia também muitos professores e professoras repartidos por todo o país e mesmo estudantes dos últimos anos da licenciatura. Como conseqüência desta auto-organizaçom, o reintegracionismo tivo muita presença no ensino secundário e algo menor no primário.

A cultura. Na fundaçom da AGAL estivo bem presente o mundo da cultura. Nela participara umha dúzia de escritores, como Xavier Alcalá (o primeiro presidente), Xosé Maria Monterroso ou outros mais novos como J. Guisán e Miguel Mato. Do associacionismo cultural estavam X. Agrelo Ermo, Eduardo Gutiérrez e X. Vilhar Calvo, na altura presidente do Facho (a histórica associaçom cultural corunhesa). Os sacerdotes Martinho M. Santalha, Joaquim Campo Freire e o frade secularizado Isaac Alonso Estraviz representavam os vínculos com os grupos que defendiam a galeguizaçom da Igreja. Outros sectores intelectuais e profissionais representados eram a música (Joám Trilho); e economia (Lôpez-Suevos; Santamaria Conde); e as ciências jurídicas (Fontenla).

A **política** e o **sindicalismo** eram as áreas mais fracas. Havia representaçom de todo o arco político, tanto de partidos de âmbito nacional galego, quanto dos de âmbito estatal espanhol. Em qualquer caso, como já foi dito, a imensa maioria situavam-se na órbita do nacionalismo galego, com pluralismo ideológico desde a democracia-cristá (do PG) às diferentes correntes do marxismo (PSG; BNG; MCG).

Outros elementos favoráveis eram: a **representaçom territorial** nas sete grandes cidades galegas e em Madrid, Londres e Buenos Aires: o **equilíbrio etário,** já que participavam estudantes universitários, jovens licenciados, profissionais de mediana idade e galeguistas históricos (a média de idade andava por volta dos 30 anos); e a imediata simpatia do **galeguismo** histórico **de além-mar** (Flores, Abraira, Perfeito Lôpez, Pêrez Prado, Fiz Fernández...).

2.3. Obstáculos

Os obstáculos que dificultavam a expansom social do reintegracionismo eram enormes:

- a sociedade galega desconhecia a existência da sua própria tradiçom histórica e, se já nom se sentia identificada com que o idioma próprio fosse usado para a comunicaçom escrita, menos ainda o fazia com a codificaçom proposta pola AGAL.

- o novo grupo estava formado por individualidades (pessoas a título particular) que careciam de poder social. Uns participavam dos diferentes partidos políticos do nacionalismo de esquerda, outros do nacionalismo de centro-direita, outros estavam na órbita da esquerda espanhola e os restantes nom se adscreviam a nada, mas nengum estava situado numha posiçom de referência emblemática.

- a comunicaçom mediática interferiu, fruto de umha oposiçom institucional a umha alternativa cultural contrária aos seus interesses, silenciando actos e difundindo umha imagem negativa do reintegracionismo.

2.4. Acertos

O grupo humano que impulsionava o nascimento da associaçom conhecia bem o contexto e actuou com excelentes critérios. Os seus grandes acertos foram: a) a **aposta cultural**, nom subordinada a nengum dos partidos políticos; b) a confiança no valor da **didáctica**, acreditando na contundência dos próprios argumentos; c) a **abertura territorial**, superando o localismo e as artificiosas fronteiras políticas.

Quanto ao **ámbito territorial transfronteiriço,** embora o centro de actuaçom fosse a Galiza, procurava-se conformar um universo galego-português. Os professores Carvalho Calero e Rodrigues Lapa foram os primeiros Membros de Honra; depois foram nomeados o português Óscar Lopes e o galego-luso-brasileiro Ernesto Guerra da Cal. Por motivo dos Congressos Internacionais, outorgou-se essa distinçom aos brasileiros Leodegário de Azevedo Filho, Gladstone Chaves de Mello e Sílvio Elia. Finalmente, em época recente reconheceu-se o mérito da diáspora galega com a nomeaçom de Ricardo Flores e Higino Martins (dos Amigos do Idioma Galego, de Buenos Aires).

2.5. 1981-2005: vinte e cinco anos de actividades

Neste quarto de século a AGAL atingiu cinco grandes metas que a situam como a referente do reintegracionismo e ainda como umha das associaçons mais emblemáticas do galeguismo do século XX. As cinco metas a que antes aludíamos som estas:

1. **Sistematizaçom do reintegracionismo** (ou, o que é o mesmo, da lusofonia galega), dotando-o de um córpus –gráfico, morfológico e de orientaçom da escolha lexical- destinado a unificar a expressom dos já utentes e a facilitar a aprendizagem a outras pessoas de nova incorporaçom ao reintegracionismo, entre as quais estám também os neofalantes. Para este fim, foi fundamental a publicaçom do *Estudo Crítico*, nomeadamente o apêndice que figura na segunda ediçom; nele oferece-se: a) a descriçom da norma galega e b) o quadro das diferenças com outras modalidades do sistema. Podemos afirmar com rotundidade que esta publicaçom junto com o *Método Prático de Língua Galego-Portuguesa* de Martinho Montero Santalha som as fontes da pragmática reintegracionista (que nom existia corporativamente antes de 1983).

2. **Referente académico**, nos níveis nacional e internacional. As publicaçons da Comissom de Lingüística da AGAL constituírom -e constituem ainda hoje- a base documental de apoio para os Cursos de Língua Galego-Portuguesa (destinados a pessoas adultas), a escola em que directa ou indirectamente se formam os agentes que socializam o reintegracionismo nas vilas e cidades do país.

No nível transfronteiriço destaca a convocatória de cinco congressos internacionais, diversos simpósios nas áreas específicas de sociolingüística e literatura; e a publicaçom de *Agália*, a revista de Ciências Sociais e Humanidades (com vinte anos de história e mais de 10.000 páginas publicadas em oitenta números).

3. **Superaçom da censura editorial**. Contando unicamente com o apoio económico solidário das pessoas associadas, a AGAL reuniu em catálogo meia centena de livros. Foi a alternativa pragmática à vergonhosa censura que privava a nossa cidadania da leitura de obras fundamentais de Carvalho Calero, Guerra da Cal, Jenaro Marinhas del Valle, Ramom Lôpez-Suevos, Elvira Souto... Além disso, o apoio do reintegracionismo organizado foi determinante para que outras editoras (Sotelo Blanco, Ed. do Castro, Laiovento, Baía...) decidissem publicar livros em norma-Agal.

4. **Referente associativo**. No final do decénio de oitenta a AGAL reunia perto do milhar de pessoas associadas, multiplicando por dez o núcleo inicial; trás um posterior período de crise, devida a diversas causas internas e externas, coincidindo com o cámbio de século começou umha nova etapa expansiva. Em qualquer caso, desde o momento da sua fundaçom, nunca deixou de ser o referente associativo do movimento reintegracionista.

5. **Motor da socializaçom**. Ninguém discute que a socializaçom do galego-português em diferentes colectivos sectoriais (política, sindical, mocidade, género, ambiental...) tem a sua raiz em livros, cursos, actividades divulgativas e reivindicativas impulsadas pola Associaçom Galega da Língua. No início da década de 90 apareceram **grupos reintegracionistas** (*Bonaval* em Compostela, *Meendinho* em Ourense, *A Quinta Irmandade* em Vigo...) nas grandes cidades; paulatinamente foram-se criando outros novos e hoje estám presentes na Galiza toda (*A Esmorga* em Ourense, *A Revolta* em Vigo, *A Gentalha do Pichel* em Compostela, *Artábria* em Ferrol e Narom, *Alto Minho* em Lugo, *A Revira* em Ponte-Vedra, *Atreu* na Corunha, entre outros) e todos eles veiculam as suas actividades em galego-português. A proposta da AGAL foi assumida como património colectivo.

Mas o motor da socializaçom continua a funcionar. Desde Maio de 2002 a Agal sustenta na rede o **Portal Galego da Língua** (**www.agal-gz.org**). Com perto de 3.000 visitas diárias procedentes fundamentalmente da Galiza, de Portugal e do Brasil, o PGL serve de ponto-de-encontro para a lusofonia galega. Este foro galego-português permanente oferece notícias, reportagens, entrevistas e crónicas da actualidade cultural galega e portuguesa, nomeadamente; disponibiliza *em linha* numerosos arquivos sonoros –palestras, músicas comentadas, programas de rádio, entrevistas...-, vários dicionários de consulta (Dicionário Estraviz; Dicionário de Fraseologia), correctores ortográficos para os computadores e mesmo um programa de jogos didácticos centrados no conhecimento do idioma (o Planeta NH). Além dos documentos pedagógicos e da informaçom actualizada, ainda facilita à audiência a possibilidade de conversar ou escrever em tempo real com pessoas de todo o mundo.

3. O Futuro: no alvo do fogo cruzado

Retomamos agora a referência à contextualizaçom inicial para a qual nos servimos da referência indirecta ao concerto de Gilberto Gil. A lusofonia galega, o reintegracionismo, trás vinte e cinco anos de existência corporativa, está consolidada como referente alternativo à política lingüística vigorante desde 1982, mas continua a ter grandes dificuldades para atingir o avanço social definitivo.

A força das razons reintegracionistas é imensamente superior, mas nas condiçons actuais o debate de ideias está fortemente obstaculizado e a mensagem nom chega ao seu destino (ou chega adulterada, o que pode ser pior). Com o ambiente totalmente viciado, torna-se indispensável alimentar um espaço de convívio, a modo de área de interposiçom entre extremismos. Centrar o interesse no debate mesmo, sem ceder o protagonismo às reacçons

viscerais, simples anedotas intoxicadoras, é o caminho certo que nos leva a esse espaço de convívio.

Nós, os reintegracionistas galegos, estamos na difícil posiçom de ser alvo do fogo cruzado e esta posiçom estratégica favorece os importantes avanços, mas a risco de estarmos permanentemente expostos aos "danos colaterais". Para entender a complexidade da situaçom, basta com centrar a atençom nas diferentes reacçons (de uns e outros) perante quatro acontecimentos pontuais. Poderíamos citar muitíssimos mais, mas estes quatro som suficientemente significativos:

***Foro Trasatlántico: encontro no Finisterre**. Encontro de personalidades da cultura, celebrado em Corcuviom, em Setembro de 1999. Participaram pessoas de todas as tendências (isolacionistas e reintegracionistas) e o convívio foi excelente. Umha das grandes conclusons finais incide na necessidade de aproximaçom cultural da Galiza aos outros países lusófonos.

***Parlamento Europeu**. No período 2000-2004 a Galiza foi representada por deputados de três partidos: dous estatais (PP e PSOE), um nacional (BNG). O deputado deste grupo, Camilo Nogueira, como antes José Posada por Coligaçom Galega, falou em galego-português no Parlamento Europeu; foi a voz diferencial, sem maior problema para a presidência nem para o serviço de traduçom e interpretaçom.

***Reforma das normas da RAG**. O processo de aprovaçom foi mais dilatado do que se esperava (2001-2004). Os intensos debates internos na Academia fôrom interferidos polo partido político no governo (naquela altura o PP), que contou com o inestimável apoio dos grandes meios de comunicaçom.

***Santiago Jaureguízar em Portugal**. Em Abril de 2005 o conhecido escritor galego participou em vários actos literários; o Portal Galego da Língua noticiou a iniciativa, como vinha fazendo com todas aquelas outras que favorecessem a comunicaçom galego-portuguesa. Os comentários à notícia foram imediatos, com ataques directos ao escritor e ao meio que recolhia a informaçom[1] (o portal da AGAL).

A atenta observaçom das diferentes reacçons feitas públicas (dos partidos políticos, dos meios de comunicaçom e dos colectivos sociais) no momento em que se noticiavam estes acontecimentos deixa-nos à vista os dous citados extremismos que obstaculizam o nosso progresso cultural.

1. A polémica está recolhida em http://www.agal-gz.org/modules.php?name=News&file=articlecomments&sid=1986. O posicionamento da AGAL está publicado em http:// www.agal-gz.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1993

3.1. Integrismo espanholista. Os sectores sociais mais centralistas e reaccionários, com o apoio dos grupos mediáticos, difundem um panorama que nada tem a ver com a realidade. A sua estratégia de comunicaçom é tam previsível que parece estar feita, partindo de um formulário estándar, como é o caso deste arquetípico artigo do jornalismo de opiniom com maior alcance social[2]:

La RAG, los lusistas y la voluntad popular

Al parecer, la Academia Galega está sufriendo en su seno **una guerra civil incruenta**, de momento, por mor de la aprobación o rechazo de la *normativa de concordia* de la lengua, vayan ustedes a saber lo que esto significa. No obstante, lo que está claro, visto lo que vota la inmensa mayoría y al no tratarse exclusivamente de una cuestión técnica, es que en Galicia no queremos que los partidos nacionalistas y grupúsculos afines de descarada **afirmación cultural lusista y antiespañola** puedan conseguir en las instituciones lo que se les niega en las urnas.(…)

Sopesando los elementos en mano, la Academia Galega no puede aceptar ningún Diktat que so capa de *concordia lingüística* nos aboque a un sometimiento cultural lusista, salvo a desvincularse deslealmente del sentir expresado por la inmensa mayoría de los gallegos en las pasadas elecciones. Este es el definitivo mensaje que los galaicoespañoles debemos enviar, por RAG interpuesta, en el que, dejando de lado los paños calientes, no se hurte la molesta sensación que producen las cada vez más **sectarias posiciones** de quienes ahorman a la juventud en el totum revolutum de la **violencia cainita**, tendente a desterrar y amenguar el acervo compartido con el resto de España, magnificando desmesuradamente, por el contrario, lo que nos es común con Portugal. Bajo este enfoque, de producirse dejación de responsabilidad, nada ventajoso traería una sintomática resolución que, cobijando la normalización lingüística arcaizante, por mínima que fuere, artillase en ese sentido la docta casa. Nada ventajoso, insisto, salvo a aferrarse como las moscas cojoneras de AMI y AGIR -nacidas del larvado odio del *nacionalismo democrático* hacia todo lo español- a las costumbres y creencias milagreras que buscan *reintegrar* Galicia en el anacronismo de una nação y una ortografía caducas. (…)

Y puesto que es así, dentro de la nueva y arriesgada singladura que el país vecino, cuya buena fe no se pone en entredicho, inicia en la nao europea, codo a codo con España, es de urgencia que no se engalle ni entre al lance que le propone el nacionalismo gallego (…) porque podría malinterpretarse, generando a la postre grave crispación y rechazo hacia todo lo luso. Si la muy partidista aunque no menos efectista pluma de Manuel Rivas escribe en *El Pais Semanal* (n° 1.307) que 'El gallego es español tranquilamente, pero si se pone tremendo puede exclamar: ¡Menos mal que nos queda Portugal!' es como si yo afirmo que *Os Lusíadas* son a la literatura universal lo que las majorettes de Cangas a la danza clásica, es decir, simple y extravagante opinión personal. Pero, si un **diputado** del BNG se expresa en Estrasburgo en portugués -lo que, por cierto, facilita la intelección de las razones

2. Este artigo de Juán José R. Calaza foi publicado por *La Voz de Galicia* em 8 de Setembro de 2001, a só dous dias de que a Real Academia Galega anunciasse a abertura do processo de debate para reformar as suas próprias normas para a escrita do idioma.

> que lo llevaron a abandonar el hemiciclo cuando Fernando Savater fue a recoger el premio que le concedieron a ¡Basta Ya! por su ardorosa lucha frente a los destripadores de **ETA** y portamaletas adjuntos- no deben los portugueses ver en ello los síntomas de una próxima secesión lingüística sino la continuación de la **grotesca payasada** de los herederos intelectuales gallegos del camisa azui Rolão Preto que ya en 1934, estimulado por la debilidad de la España republicana, adoptó la resolución de expandir el Imperio hacia el norte. Hasta Asturias, quiero decir.

Como dizíamos, este texto recolhe muitos dos tópicos utilizados polos grupos políticos mais centralistas[3] e polo colunismo tendencioso que se publica a diário nos grandes jornais distribuídos na Galiza. A seguir recolhemos em esquema algumhas das características:

1) o **centro de atençom** parece nom estar na Galiza, mas no País Basco. O debate a respeito do uso das línguas é apresentado como um combate, que tem como protagonistas os democratas (os defensores do espanhol como língua exclusiva na Galiza) e os radicais autoritários (os que apostamos polo galego).

2) o debate a respeito da **norma** é apresentado como um *totum revolutum* ou como umha guerra civil incruenta. A este respeito, tenha-se em conta que a

---

3. Um dia antes (7/09/01) de se publicar o "discurso reflexivo" de Calaza, o mesmo jornal recolhia como notícia as declaraçons de Francisco Vázquez. O alcaide corunhês (e referente político para umha boa parte do PSOE na Galiza), acérrimo defensor do castelhano e do inglês, aproveitava para pontificar a respeito do galego-português e, de passagem, para demonizar os seus adversários políticos.

Francisco Vázquez acusa al BNG de 'nazificar' Galicia

Acusa a la Consellería de Educación de permitir que muchos profesores enseñen 'un gallego inventado'

El alcalde de La Coruña, el socialista Francisco Vázquez, aseguró hoy que las propuestas de modificar la normativa de la lengua gallega responden a una «estrategia de **nazificación** de nuestro país», que atribuyó a una «línea claramente **independentista**» y al «**entramado batasunero** que creó el BNG».

Vázquez hizo estas declaraciones tras la inauguración de una instalación para recoger residuos urbanos, donde señaló que las voces que promueven cambios en las normas del idioma «son **minoritarias**».

Dichas voces, añadió, «están dentro de ese entramado batasunero que creó el BNG, con colectivos como **AGAL**, que pretenden usurpar lo que le corresponde a todos los gallegos».

El regidor coruñés afirmó que «hay una infracción constante por parte dos llamados lusistas, que están intentando **imponer** un gallego totalmente desvinculado del uso cotidiano y que no corresponde al que escribían Rosalía de Castro, Curros Enríquez o Pondal».

(…) El alcalde coruñés añadió que lo que se intenta es desvincular el gallego de sus propias **raíces** e ir hacia un lusismo inventado para marcar fronteras con la **cultura común** que tenemos desde hace siglos con el resto de España». Vázquez indicó, además, que los que intentan cambiar ahora las normas son aquellos que critican «a los que mantenemos **un sistema de tolerancia**».

reforma da norma da RAG foi um tema levado com o máximo sigilo: os impulsores da actualizaçom nom apresentárom a sua iniciativa até que a tinham consensuada. O reintegracionismo, ainda ficando excluído, actuou com a máxima prudência; nom convocou nengumha manifestaçom civil, nem sequer umha campanha de movimentaçom social, quando tinha motivos suficientes para o fazer. Nos actos de debate convocados *a posteriori* existiu um ambiente de total respeito, sem o menor incidente negativo.

3) o **panorama mediático**. Segundo determinados colunistas da imprensa diária, a audiência nom deve estar preocupada porque na Galiza a informaçom se transmite objectivamente. Ainda assim avisam: além da "prensa independiente" (a que informa em castelhano) existem "hojas parroquiales, instrumentos de manipulación" (as que informam em galego).

4) a respeito da **representaçom institucional** o tratamento da informaçom é exactamente igual. Os representantes galegos que utilizam no Parlamento Europeu o castelhano eram considerados "autoridades; "representantes del pueblo gallego"; o representante que se exprimiu em galego-português, embora apresentasse tantas iniciativas como [todos] os outros juntos, muitas delas vitais para a nossa economia, foi qualificado como palhaço até em colunas editorialistas.

5) lugares comuns do jornalismo convencional som ainda **outras pérolas**: como difundir preconceitos a respeito da saúde mental (loucura vs. cordura) e da quantificaçom de aderentes a um ou outro ponto de vista (*la sociedad* vs. grupúsculos); como considerar de natureza malvada os que queremos a continuidade do nosso idioma e dar a entender que procuramos o pior para a Espanha (Defender os interesses da Galiza é equiparável com atacar os interesses da Espanha? Qual é, entom, essa ideia da Espanha?).

3.2. Reacçom visceral. Na antítese desse integrismo espanholista, situa-se a que nos parece umha resposta da desesperaçom. Trata-se da reacçom típica que se produz em situaçons de abuso institucional. As pessoas agredidas, as vítimas, entram no jogo esperado pola comunidade dominante: defendem-se dos preconceitos com outros preconceitos; caem na trampa da violência verbal... Afrontam o conflito apostando pola força, sem caírem na conta de que os seus meios som imensamente menos poderosos ou simplesmente nom existem. É a resposta individualista, que provoca o surto de *ghettos* cuja existência acaba por prejudicar os interesses defendidos.

No caso galego, a razom existencial destas pessoas (agrupadas sob as mais diversas siglas, com os mesmos associados) é a necessidade de conseguir umha língua portuguesa uniforme, com umha uniformidade tal que nom postulam nela variaçons em funçom da sua especial situaçom em territórios concretos,

como no caso da Galiza. Nem especifidade histórica, nem territorialidade, nem possibilidade de planificaçons temporais, nem estratégia didáctica, nem receptividade... nada é argumento contundente que aconselhe umha mínima adaptaçom por leve que esta for. Qualquer traço de variaçom nacional é considerado despectivamente como **portunhol**, segundo se pode observar nesta comunicaçom da Associação de Amizade Galiza-Portugal (AAG-P) ao Movimento de Defesa da Língua (MDL):

> Santiago de Compostela
>
> Da nossa maior consideração,
>
> acusamos recibo do convite para participar no «bloco de experiências» do « Fórum da Língua» que se realizará o dia 28 de Fevereiro de 2004 em Santiago de Compostela.
>
> Os Estatutos da ASSOCIAÇÃO DE AMIZADE GALIZA-PORTUGAL estabelecem como uma das tarefas principais o estudo e promoção da língua da Galiza e o relacionamento com Portugal. É política de longe estabelecida o apoio à unidade da língua portuguesa por meio dos Acordos Ortográficos que se têm vindo a assinar entre os países da LUSOFONIA.
>
> Em resposta ao convite enviado para umha anterior reunião temos afirmado: «O nosso compromisso é com as pessoas e entidades que se situam inequivocamente com a língua nacional da Galiza, o português, e não com o portunhol em quaisquer das versões atuais ou futuras».
>
> Sabendo que não devemos promover opções contraditórias nem duvidosas com a unidade da língua; considerando que o intuito desta reunião é «...que o movimento de normalizaçao do galego na Galiza se reuna para reflexionar em comum antes de continuar com força renovada a nossa caminhada para a plena recuperação da nossa dignidade e direitos linguísticos», julgamos que os senhores erraram ao enviar este convite, porquanto a ASSOCIAÇAO DE AMIZADE GALIZA-PORTUGAL visa a plena normalização da LÍNGUA PORTUGUESA como LÍNGUA NACIONAL E OFICIAL DA GALIZA, e não a simples «normalização do galego». Contudo, manifestamos a nossa disposição para considerar a colaboração com quaisquer atividades que o MOVIMENTO DEFESA DA LÍNGUA propor relativamente à língua portuguesa.
>
> Santiago de Compostela, 7 de Fevereiro de 2004.

A análise de textos como este[4] mostra-nos às claras:

-Um discurso prepotente, elitista. Uns poucos *Notáveis* consideram-se como predestinados para dirigirem as massas; estas ham de aprender umha verdade absoluta e ham de fazê-lo pola força (nom se repara em procedimentos pedagógicos; só nos conteúdos finais); aliás, o discrepante é considerado quer ignorante quer incapaz.

4. A fonte de inspiraçom deste tipo de discurso é um artigo de José Luís Fontenla. Intitula-se "A língua portuguesa na Galiza" e está publicado em diferentes lugares. Nós tomamo-lo do Ciberdúvidas da

- Um complexo de inferioridade, que se manifesta em certo auto-ódio polos valores galegos: toda a literatura galega contemporánea é considerada de péssima qualidade; 2) os autores som alcunhados de *castrapistas* e incompetentes no conhecimento do código; o professorado de Língua e Literatura é qualificado como mercenário ao serviço da espanholizaçom; além de incompetente no conhecimento do código e na estratégia didáctica; torna-se, portanto, em fonte de assimilaçom de alunos e alunas à cultura dominante.

Segundo interpretaçons como estas[5], a AGAL seria um obstáculo para a unidade da lusofonia, porque fomentaria um híbrido portunhol que nom possui as características fundamentais do idioma comum. Os membros desta associaçom nom usaríamos diariamente a norma lisboeta ou o Acordo do Rio... por falta de competência [!].

4. A volta ao reintegracionismo tradicional (soluçom dialogada)

A sociedade galega experimenta um processo de transformaçom e isto implica que o uso lingüístico também está exposto a mudanças. Produzem-se tensons porque há dinamismo e ninguém quer perder posiçons. Nestes vinte e cinco anos ficou bem claro que umha parte significativa da sociedade galega, a mais inovadora, a mais arriscada talvez, decidiu apostar polo código de comunicaçom tradicional: o galego-português. A nossa velha língua comum recuperou na Galiza o direito a

---

Língua Portuguesa (http://ciberduvidas.sapo.pt).

Esta é a sua interpretaçom da realidade galega:

> Na Galiza se digladiam ainda duas posições quanto à normalidade da língua portuguesa do povo galego lusófono: uma lusófona/lusógrafa e outra hispanófona/ hispanógrafa
>
> Mas acaba, na monarquia, por falta de liberdade e democracia, impondo-se os critérios da hispanofonia/hispanografia para o português da Galiza, construindo-se assim por elaboração (ausbau) um *portunhol*, que impõe o chamado Instituto de la Lengua Gallega à Real Academia Gallega, e, a partir daí, o conselheiro ou ministro Filgueira Valverde por decreto (...) instaura o *portunhol 1* (...) oficialmente.
>
> As normas ortográficas e morfológicas da língua galega de 1982 vão endereçadas à desagregação da língua portuguesa na Galiza, a que fala o povo lusófono galego, e castelhanizam a língua da lusofonia na Galiza. Ainda AGAL (Associação Galega da Língua) cria, também por elaboração (ausbau), outra norma do portunhol 2, em que, plagiando gramática portuguesa, verbos, léxico, etc., desnaturaliza a língua portuguesa, criando o *portunhol 2*, com traços medievais. Nos dois casos se o substracto é português, o adstracto é espanhol, e vinca o espanhol sobre o português em toda a parte, atentando-se conscientemente contra a unidade estrutural da língua portuguesa, tanto num sentido diacrónico como sincrónico.
>
> É nessa luta que andam os lusófonos galegos, contra o *portunhol 1* e *2*, que desnaturalizam e castelhanizam a nossa língua portuguesa, submetendo-a à órbita do espanhol.

5. No histórico da lista de debate da Assembleia da Língua (http://br.groups.yahoo.com/group/assembleia-da-lingua/) temos numerosos exemplos deste tipo de atitudes.

entrar nos âmbitos formais, a subir aos palcos da música, a usar-se nas escolas, nas negociaçons sindicais e nas mais diversas reivindicaçons sociais.

Por mais que se tente silenciar, o idioma passou a ser tema de debate público. Uns manifestam-se contra o seu uso, outros manifestamo-nos a favor; mas o debate é hoje transversal, nengum sector social fica excluído ou indiferente.

No começo deste novo século, o galego-português torna-se de novo visível nas ruas da Galiza. Pessoas socializadas em galego desde a infância decidimos completar o ciclo de aprendizagem assimilando as normas para nos expressarmos também por escrito no nosso idioma; outras, neste caso educadas desde a infância em castelhano, começárom a aproximaçom pola escrita e hoje exprimem-se com espontaneidade na língua de Mendinho e D. Dinis; de Camões, Rosalia e Machado de Assis; naquela em que cantam Fausto, Alberto Mbundi, Ugia Pedreira... e Gilberto Gil.

Avançamos, mas continuamos ainda em caminho; temos muito espaço de convívio para alimentar. Hoje como ontem, a AGAL aposta por umha **política lingüística aditiva** para esta Galiza, ponto de encontro das culturas galego-portuguesa e espanhola. Acreditamos profundamente no valor da palavra como instrumento privilegiado para o entendimento e a concórdia. Acreditamos no imenso valor da língua, de todas as línguas. Por isso, além do galego-português, defendemos o conhecimento generalizado do castelhano, língua franca do Estado; e do inglês, no estatuto de língua de comunicaçom internacional.

O reintegracionismo galego quer umha Galiza **cosmopolita**, consoante a tradiçom histórica que nos chegou através do Caminho de Santiago. Um país cosmopolita, em consonáncia com a nossa histórica movimentaçom para a diáspora e em consonáncia também com a recente afluência de pessoas que procuram entre nós umha vida mais digna.

Pensamos que o reforço dos vínculos de uniom entre a Galiza, Portugal e o resto de países lusófonos será umha medida benéfica para todos e que nos ajudará a preservar, aqui e agora, o uso da nossa língua comum. Honestamente pensamos assim, mas por cima das nossas ideias está o respeito polos demais e neste sentido, enquanto existirem várias normas para representar o galego-português da Galiza, a AGAL reconhecerá legitimidade às diferentes opçons e defenderá o diálogo como único caminho para chegar ao desejado **consenso**. O reintegracionismo galego, que rejeita as imposiçons e as tiranias, exige o pleno reconhecimento institucional duns direitos lingüísticos que até o presente tivemos conculcados.

A lusofonia tivo na Galiza a sua fonte originária lá polos séculos IX e X; no começo do XXI mantemos especial empenho para garantir a sua continuidade entre nós dessa incipiente lusofonia nutrícia, e temos muitos e seguros indícios de que o vamos conseguir.

A QUESTÃO GALEGA E O PÚBLICO PORTUGUÊS. UMA EXPERIÊNCIA NA INTERNET (1998-2001)

Fernando Venâncio
Universidade de Amsterdão

Resumo: Entre 1997 e 2001, ainda nos alvores da Internet em Portugal, teve lugar um debate sobre a Galiza no fórum «Lusofonia» do portal português *Terràvista*. Esse debate (cujos materiais são, actualmente, de acesso restritíssimo) ganha hoje o maior interesse. Isto porque, nele, alguns dos actuais problemas da língua na Galiza foram examinados, até ao pormenor, por um grupo de não-especialistas, galegos e portugueses. Entre esses problemas, podem citar-se a integração da Galiza nos países lusófonos, a ortografia do galego e a sua relação com o português, as relações políticas Galiza-Portugal, as relações de ambos com a Espanha. Sublinhe-se o carácter «naïf», não-alinhado, e sobretudo não-organizativo, dessa discussão – uma discussão informada e de um empenhamento exemplar. Uma autêntica lição para hoje.

Palavras-chave: Galiza, Portugal, Espanha, internet, lusofonia, reintegracionismo, nacionalismo.

Houve, no decorrer dos últimos cem anos, entre portugueses e galegos, contactos que podemos considerar como de 'diálogo', e até de 'debate cultural'. Não muitos, mas alguns memoráveis.

Um deles foi o interesse pela Galiza por parte de Teixeira de Pascoaes, e os contactos que, nas primeiras décadas do século 20, ele manteve com intelectuais galegos, com correspondência por vezes assídua e visitas galegas a Gatão.[1] Assinale-se não haver Pascoaes, que teve saúde, vida e posses para isso, visitado nunca a Galiza. Pensa-se que, delicadíssimo, receava enfrentar-se com as desinteligências entre os seus amigos.

Um segundo momento –de todos, porventura, o mais enriquecedor– foi o longo contacto de Manuel Rodrigues Lapa com a cultura galega. Desde 1932, na *Seara Nova* e variados outros periódicos, e até ao fim da vida, alimentou com os seus numerosos amigos galegos um diálogo devotado, insistente, e por vezes

1. Veja-se a este respeito: Xosé Ramón Freixeiro Mato, «Unha visión das relacións culturais galego-portuguesas nos anos vinte a través da correspondencia entre Teixeira de Pascoaes e Noriega Varela», *Boletín Galego de Literatura*, nº 11, 1994, pp. 71-98; «Noriega Varela, poeta lusófilo», *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, vol. 2, Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 275-299; Eloísa Álvarez e Isaac Alonso Estraviz, *Os intelectuais galegos e Teixeira de Pascoaes. Epistolario*, Sada-Corunha, Ediciós do Castro, 1999; Isaac Alonso Estraviz, «Relações de Teixeira de Pascoaes com escritores e intelectuais», *Portal Galego da Língua*, VII-2003.

difícil. A correspondência publicada, já volumosa, informa-nos dos bastidores dessa longa conversa pública.[2]

Entretanto, nos anos 50 e 60, tinham-se dado vários encontros, ou 'assembleias', luso-galegos, promovidos pela Real Academia Galega e pelo município de Braga.[3] Em inícios da década de 60, surgira no Porto uma revista dirigida por Oliveira Guerra, *Céltica*, «Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses», onde colaboravam, paritariamente, portugueses e galegos.

No decorrer dos anos 80, deram-se, sem a presença física de Rodrigues Lapa, mas com ele presente na mente de todos, dois debates, duas mesas-redondas em contexto académico, científico. Em ambos os casos, a discussão centrava-se na questão da língua –nada de admirar, desde o incisivo artigo de Lapa, em 1973, na *Colóquio Letras*.

A primeira dessas mesas-redondas tem lugar em Novembro de 1980, em Trier, no decurso do colóquio 'Sobre a posibilidade de establecemento dunha lingua culta galega', organizado por Dieter Kremer e Ramón Lorenzo.[4] Participam na discussão Filgueira Valverde, Alonso Montero, Celso Cunha, Paiva Boléo e o próprio Lorenzo, não propriamente os maiores admiradores de Lapa. O debate partiu de um breve texto enviado ao colóquio pelo mestre português. Resultou numa conversa incómoda, de fórmulas calculadas, e mesmo (foi o caso de Boléo) alguma brusquidão.

A segunda mesa-redonda realiza-se, em Lisboa, em Junho de 1983, durante o 'Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo'.[5] Nela participa, pela Galiza, Ramón Piñeiro, que se vê contestado por Maria do Carmo Henríquez. Há um enfrentamento, não um diálogo. Esse tinha-se dado horas antes, a pretexto duma comunicação de Pilar Vázquez Cuesta, com intervenções de Pilar García Negro, Francisco Salinas Portugal e da mesma Carmo Henríquez. Discutia-se entre galegos, diante dum público sobretudo português.

Ignoro até que ponto os congressos da Agal, realizados entre 1984 e 1996, foram lugar de debate (sublinho, 'debate') entre galegos e portugueses sobre a

2. Maria Alegria Marques e.a. (org.), *Correspondência de Rodrigues Lapa. Selecção* (1929-1985), Coimbra, Minerva, 1997; Manuel Rodrigues Lapa, *Cartas a Francisco Fernández del Riego sobre a cultura galega*, Vigo, Galaxia, 2001.

3. Cf. José David Santos Araújo, *Portugal e Galiza: encantos e encontros,* Santiago, Laiovento, 2004, pp. 160-163.

4. «Mesa redonda: 'Sobre a posibilidade de establecemento dunha lingua culta galega'», Dieter Kremer e Ramón Lorenzo (eds.), *Actas do Coloquio de Tréveris 'Tradición, actualidade e futuro do galego',* 1980, Xunta de Galicia, Santiago, 1982, pp. 236-248.

5. *Actas do Congresso sobre a situação actual da Língua Portuguesa no Mundo* (1983), Lisboa, Icalp, vol. I, 1985, pp. 129-135 e 439-448.

língua na Galiza. Mais provável suponho essa discussão nalgum dos longos serões de um congresso de Lusitanistas, algures no planeta.[6]

Actualmente, a troca de pontos de vista dá-se em fóruns da internet. Devemos citar os de Vieiros.com, onde Portugal é, com frequência, tema de conversa. Importante, também, é a discussão no fórum 'Assembleia da Língua', onde, entre galegos e portugueses, se deram já assinaláveis convergências, e igualmente assinaláveis enfrentamentos, ásperos e instrutivos.[7] Mais do que todos, importa citar os fóruns do PGL, Portal Galego da Língua, onde, neste exacto momento, se travam debates do maior interesse e onde se verificam até discussões entre portugueses, e entre portugueses e brasileiros. Esses debates duplicam –oito anos depois, e quase ponto por ponto– o debate de que vos venho falar aqui.

A Internet, uma criança

Foi uma polémica viva, animadíssima, que se estendeu por anos, e todavia hoje esquecida. Os próprios que a mantiveram recordam-na como algo distante – embora, quando a referem, ainda o rosto se lhes ilumine. Decorreu num fórum internético entre 1997 e 2001 e nela participaram, com entusiasmo, mesmo com euforia, bastantes portugueses, um ou outro africano, alguns brasileiros e uma mão-cheia de galegos.

Importará lembrar que, em 1997, a internet pública era uma criança. E, como uma criança, enternecedora, trabalhosa e cara. Tudo isso era compensado por reconfortantes sensações de descoberta e de pioneirismo. Por felicidade, surge então um ministro português da cultura que cria um instrumento simples, dúctil e gratuito: um «portal» aberto a qualquer indivíduo de língua portuguesa, com páginas pessoais de 2Mb (um luxo!) e variados fóruns de discussão. [Hoje sabe-se que o próprio ministro, um filósofo, não ia muito à bola com a internet. Alguém o terá, portanto, convencido. Agradeça-se aos dois]. O portal abriu em Março de 1997, chamava-se Terràvista e tinha um visual e uma arquitectura ainda hoje modelares.

Começam então a povoar-se os fóruns. Os de «Gentes e Lugares», da «Noite» e da «Lusofonia» depressa vão tornar-se espaços de eleição. Com a van-

6. Para os propósitos desta charla, interessam contactos, em tempo real, sobre a cultura e a língua na Galiza, e de que tenha ficado documentação. Como já se viu, tenho nessa conta a correspondência. Mas excluo tipos de encontro noutro suporte, ainda que do maior interesse, como os números especiais de revistas que, de um lado e outro do Minho, se foram fazendo. Uma lista com treze títulos figura abaixo num *Apêndice*. Agradecem-se achegas.

7. Só uma sugestão de passagem: poderia ter interesse rastrear as ligações que se vão estabelecendo entre bloguistas galegos e portugueses. Entre o norte e o sul do Minho observa-se, nesse terreno, uma conexão crescente.

tagem, para a «Lusofonia», de congregar interlocutores assíduos de vários continentes. Só a Oceânia não contribuirá. Em compensação, a causa de Timor-Leste unirá um dia as mentes.

Toda esta entusiasmante conversa, hoje guardada em 11Mb de texto, agarrou e revolveu temas como a regionalização portuguesa, a política interna angolana, o precário relacionamento de brasileiros e portugueses, o Nobel de Saramago, Olivença, a Expo 98, os touros de morte de Barrancos, as relações de Portugal com a Espanha, o mirandês, e Timor, como já se disse. E, como se disse já também, a questão da língua na Galiza. É neste tema que vou centrar-me.

Mas, antes de avançar, antes que se julgue que eu fui um dos heróis, o seguinte. Devo a um puro acaso ter sido, em Janeiro deste ano de 2005, posto na pista desse fórum. E foi um puro e feliz acaso que, pouco depois, me depositou nas mãos esse imenso material. Quero ser digno desta escolha do destino, que evidentemente é cego. Faço planos para um livro que conterá o essencial dessa conversa luso-galega que, durante quatro anos, cruzou dia e noite o Ocidente peninsular.[8]

E mais uma precisão. Como o destino, além de gentil, é avaro, os nove meses de conversa de 1997 ficaram inacessíveis, e podem considerar-se definitivamente perdidos. Não se sabe, assim, quando entram os temas galegos na conversa. Só sabemos que, a 1 de Janeiro de 1998, estão em cena um galego, «Paulo» de seu nome, ou nick, um português de Viana do Castelo, «José Cândido», e o lisboeta «Francisco». Mas o convívio dá aspecto de já vir de longe.

'Recozinhando' a lusofonia

Francisco acaba de regressar da Galiza. Tem boas e más impressões. Na Corunha falaram-lhe, diz ele, «em galego sem preconceitos», mas em Vigo quase não o ouviu. Paulo tenta elucidá-lo, e diz que, se as pessoas lhe falam em castelhano, pode bem ser «por cortesia». Um dia, alguém no fórum virá com pormenores e com a explicação.

Francisco não é um qualquer. Tem bom conhecimento histórico, domina vários crioulos portugueses, de que recolhe textos na sua página, possui elasticidade e virulência verbais invejáveis, tem um à-vontade ideológico visionário, que os interlocutores assimilam à Direita, e a espantosa idade de 18 anos. Faz sua a causa de Olivença, como em breve fará a de Casamança (um enclave lusófono no Senegal), como fará a de Timor. Em semelhante perfil, o interesse pela Galiza cabe à larga. Francisco, que hoje faz um mestrado de sociologia na Grã-Bretanha, atravessará toda esta história.

8. Terá o título de *Uma conversa a Ocidente. Portugueses e galegos na internet (1998-2001).*

José Cândido, em Viana do Castelo, diz doerem-lhe «os senhores de Lisboa» e a sua insensibilidade ao esforço «integrador» galego. Increpa à capital portuguesa a «asfixia» das vogais átonas que, com um «centralismo barrigudo», impôs ao resto do território. E chama à Galiza e ao Minho «dois namorados a quem os pais proibiram o noivado», o que não será o último arroubo lírico no fórum. Paulo, o galego, dá-lhe então o endereço electrónico de certa revista lusófona «feita na Corunha», *Çopyright*, e José Cândido logo se propõe adquiri-la na Galiza. Paulo terá de lembrar-lhe que a revista tem só formato 'web'.

Não sabemos (eu não sei) quem foram este Paulo e este José Cândido. Ambos, aliás, se somem, sem rasto, logo nesses inícios de 98. Antes de silenciar-se, Paulo lança, em repto, o tema das relações de Portugal com o Estado vizinho. Opina ele que a «aversão» à Espanha «provém de um complexo de inferioridade e algum temor», para ele incompreensíveis. Francisco sente-se atingido e afirma «nada» haver em Espanha «que Portugal possa invejar». De resto, lembra, vem aí a Expo 98 e, adverte, «alguns espanhóis terão alguns dissabores».

A Galiza entra claramente nos planos de futuro de Francisco para o país. Para esse «português do mar oceano», convictamente anti-europeísta, a Galiza «vai ajudar a encontrar a simplicidade do Portugal medievo juntamente com um Portugal agrário», assim colaborando no «recozinhar da sopa» da lusofonia. Sim, «talvez seja pela boca ou mão de um galego» que Portugal acorde «para um novo mar». A causa galega tinha aqui o seu profeta, e tanto bastou para se supor Francisco em más companhias. Ele levará meses a afastar suspeitas de conexões à extrema-direita portuguesa, fascista e salazarista, que já então operava na rede e manifestava alguma gulodice pela Galiza. Francisco é, na realidade, todo o contrário do racismo. Ama a sua «Lisboa crioula», resplandecente de africanos e asiáticos, e acha, mesmo, que tudo o que Portugal tem de bom o trouxe de fora. Ali está a Galiza, bem próxima, de onde pode trazer muito.

O belicoso tom anti-espanhol de Francisco não recebe nenhum eco nos compatriotas. Os espanhóis «são um povo cordial, educado e com quem se pode trabalhar», diz «Xpto». São «um povo maravilhoso, um povo agradável», diz «Xixa». «A verdade é que nos damos naturalmente bem», diz «Ji». «Acho um óptimo país com quem temos excelentes relações», diz «Re21». «Se os espanhóis se estão a aproveitar, é porque culturalmente são um povo cheio de garra, e é isso que nós estamos a aprender a ter...», diz «Guida». Quando, em Maio, a Expo 98 abrir as portas, Francisco, voz no deserto, há-de apontar ainda o desprezo e ignorância espanhóis pela «especificidade» portuguesa. Perante a espectacularidade da missão espanhola, lançará o slogan: «Vá à Expo, fique em Espanha!»

«200 milhons de almas»

É por então – Julho de 98 – que entra em cena um novo galego, que assina «Outeiro» e propõe ao fórum «um aberto debate sobre os problemas da

Galiza, berço da lusofonia». O recém-chegado, sindicalista, apresenta a AGAL, de que dá endereços postais, e lança um aviso sobre a «dupla moral» do presidente autonómico, Manuel Fraga, que, em casa, persegue o «reintegracionismo» e, lá fora, se felicita da «nossa língua comum». A entrada de Outeiro não passa despercebida. Há sonoras boas-vindas, e Francisco dá mesmo vivas à «galegofonia de 200 milhons de almas». Exacto, «milhons». Volta e meia, o ainda quase adolescente lisboeta redigirá 'posts' inteiros em reintegrado, ou o que ele supõe sê-lo, com várias e recreativas contaminações de autonómico.

Uma interveniente de um «país lusófono» pede a Outeiro esclarecimentos sobre a perseguição ao galego. Sempre em 'agal', ele informa: «Na Galiza, o Estado espanhol está a pôr em prática um processo de substituiçom lingüística. Este consiste em fazer com que os monolíngües em galego-português virem bilíngües em galego e espanhol, como passo prévio para tornar-se depois em monolíngües em espanhol». E lembra o dano feito ao galego por portugueses exprimindo-se, na Galiza, em castelhano. Sucesso certo, teve-o ele com um juvenil brasileiro, Ronald («tenho 17 anos»), de Minas Gerais, que promete não voltar a dizer «Galícia». Outeiro deixará ainda recomendação da leitura, para «informaçom alheia ao conflito», da *Gramática* de Celso Cunha e Lindley Cintra e de obras de Lapa. É essa a última intervenção desse galego, que passou fazendo o bem. Iria deixar saudades.

A causa do galego ficará agora entregue a Francisco, que lembra a certo «Marquinhos», da Galiza, a necessidade de que o falem «bem», para que o idioma se mantenha. E esse mesmo lisboeta de 18 anos expõe a certa «Ana Mórfica» qual é «a grande aposta do imperialismo cultural castelhano»: «Obrigar o galego a distanciar-se do português, obrigá-lo a utilizar uma caligrafia [sic] diferente, fazendo com que não possa ser aceite na lusofonia e destruindo-o progressivamente, abafando-o na pobreza».

Grandes animadores

É nesse Verão de '98 que aparecem no fórum dois indivíduos – o português «Omar Salgado» e o galego «Perico» – que irão tornar-se o que até aí Francisco tivera de ser sozinho: os grandes animadores do debate. «Omar» surge perguntando o que é feito do «nosso amigo Outeiro, paladino da lusofonia em terras da Galiza» e sugere visita a uma página galega, a do MDL, Movimento de Defesa da Língua. Mas bem depressa Omar Salgado não tem mãos a medir. Certo «Intruso» insinua andarem ele e Francisco a pactuar com neo-nazis incitadores à anexação «de parcelas de território pertencentes a países independentes» (leia-se, à Espanha). Francisco e Omar, ambos se batem com denodo, ambos desafiam o atacante, expõem os ideais do MDL e igualmente do MSL, Movimento de Solidariedade Lusófona, de que Francisco se diz aderente e que, segundo ele, tem ligações à AGAL.

Ora, não só não convencem, como o atacante vai receber apoio. «Invadir a Galiza?», escreve o participante «Re21» a Omar. «Ó caro senhor, quer aqui o Kosovo ou a Jugoslávia?». E aconselha-o a visitar a própria Galiza, onde verá que os nacionalistas são «uma minoria das minorias» e que não há «quem queira ser português».

Omar Salgado, quadro numa federação desportiva em Lisboa, preparando um mestrado em Estudos do Património, acabava exactamente de regressar da Galiza. Do que ali ouviu e viu, ficara-lhe claro o intento de «repor novo fôlego à língua tradicional e legítima, tendência essa que é combatida pelo poder central». E quanto a sugestões balcânicas: trata-se, não de transferências de soberania, mas do «reconhecimento à legitimidade para o povo galego, que nos é afim, de poder expressar-se na sua língua própria, que é a nossa».

Seria preciso muito mais para convencer Re21. «Galego é galego», escreve ele, «e português é português». Há-de repeti-lo, no decurso dos meses, em várias e criativas modalidades – mas com decrescente convicção. A lenta, e por fim espectacular, viragem mental deste português da Marinha Grande, especialista em comunicação internética, é possivelmente o que de mais belo há nesta história.

Do outro aparecido, o galego «Perico», tem-se a clara impressão de que, havendo acompanhado a conversa, teve de intervir. É que Re21 persistia em confundir reivindicação linguística galega com fantasmas de anexação e devaneios de extrema-direita, chegando a associar simpatias lusistas com reaccionarismo autonómico. Com visível gosto, «Perico» ensina a Re21 o a-b-c das questões. Fala-lhe sobre a real difusão do galego, sobre a problemática das 'normativas', sobre a busca da integração do galego na sua área «natural», sobre o sistema autonómico espanhol, o estatuto das línguas co-oficiais e o nacionalismo galego. Dá exemplos eloquentes, como o de ter a universidade de Vigo recusado documentos 'redigidos num idioma desconhecido'. Ou o subsídio que a Junta deu à Mesa pola Normalización da Lingua: cinco mil pesetas (30 €). De passagem, informa-o de que, na Galiza, ninguém no seu completo juízo pensa em anexar-se a Portugal.

Mas mesmo o sentido da pedagogia deste técnico de informática viguês (a quem até os amigos conhecem por «perico», teimosamente minúsculo), pode ser insuficiente quando se acredita que «estes galegos de direita» buscam «a integração em Portugal».

[Estas reacções portuguesas à questão galega devem ser olhadas com atenção. Voltarei a este assunto. De momento, baste anotar que, para um português desprevenido, «reintegração» soa a «integração», e que «integração» é facilmente associável a «anexação». De igual modo, «nacionalismo» é, para o português médio, sinónimo de «separatismo», e até de «violência». Atenção,

portanto. O que é óbvio para um galego pode não sê-lo, de modo algum, para um português].

Além de bem informado, Perico é curioso e um bom observador. Espanta-o a obsessão (o «desmedido amor») dos portugueses pelos centros comerciais, ou o «orgulho» que dizem ter em serem portugueses. Não tarda, e esse orgulho irá tornar-se aflitivo, quando, em Outubro, Saramago ganhar o Nobel («O Nobel que todos recebemos», «Desculpem, mas somos mesmo bons»). Não tarda, também, e há-de descobrir-se que a Espanha se está apropriando do «nosso» Nobel. Com o aval do premiado, para mais.

Mas também Perico tem de acudir a alguns fogos. Re21 tem os galegos que desejam integrar a Lusofonia na conta de «indivíduos com graves problemas psicológicos», pior se pretenderem também adesão à Comunidade de Países de Língua Portuguesa. «Desiluda-se, caro Omar», escreve ele, «tudo não passa de um factor político com um determinado objectivo muito concreto, se pertencessem à CPLP. Era um meio caminho para mais um conflito político e quiçá mais um conflito armado tipo Kosovo. Era obrigar os governos da CPLP a defenderem diplomaticamente os seus ideais [galegos] independentistas. Era, no máximo do impensável, obrigar a uma suposta intervenção militar». Isto obriga Perico a chamá-lo à ordem: «Você, si eu não entendi mal, defínese como de esquerdas e, no tocante ao tema galego, coincide exactamente coas posturas que aqui defendem as direitas». Omar e Francisco apoiam-no. Mas, nitidamente, nenhum vê em Re21 um caso perdido. Ademais, ele diz conhecer e amar a Galiza, e os galegos, e sobretudo as galegas. Agora essa «afinidade» de Portugal com a Galiza, isso é coisa «absurda».

No fórum, a questão da adesão da Galiza à CPLP será debatida longa e recorrentemente. Suspeita-se que Fraga bem a desejaria, caso o pudesse fazer, como escreve Francisco, «de cabeça erguida e com uma boa oferta». Isto é, não pedindo, mas a convite. Bastava, aventa-se, que a CPLP criasse, em vista da Galiza, um estatuto de 'nações sem Estado'. Assim, nem Fraga nem Portugal desafiariam o Estado espanhol, e estaríamos todos no melhor dos mundos. Surge, mesmo, uma sugestão: pedir-se a opinião de técnicos independentes, e eles que decidam pela identificação, ou não, do galego com o português. Se o resultado for 'sim', Madrid cantará pianinho.[9]

9. O idioma não é, nem de longe, o único tema de conversa entre galegos e portugueses. Nem poderá ser, quando Re21 afirma só portugueses e cabo-verdianos saberem o que é a 'saudade'. Perico tem de informá-lo de que, antes de ser portuguesa, já era galega. Outro assunto que animou as conversas: a decisão da TAP de diminuir o serviço internacional no Porto. Era uma medida que, acentuando a macrocefalia de Lisboa, privava a própria Galiza de nítidas comodidades. Para mais, com uma ligação por via-férrea calamitosa. «Ir de comboio de Vigo ao Porto», escreve o técnico informático, «é

«A tua bandeira cosida à minha»

Chega 1999, e Francisco vai de novo à Galiza. A 8 de Janeiro, ainda em Braga, escreve, folião: «Leixada deixo ao meu amigo Omar uma forte aperta!!!». Em Vigo é recebido afectuosamente por Perico. Dias depois, já regressado a Lisboa, escreve: «Só falei em português e toda a gente me entendeu». Todavia, para seu espanto, nas lojas falavam-lhe sempre em castelhano.

Perico explica como as coisas se passam. Um primeiro caso. A pessoa entra num bar e dirige-se ao empregado em galego. O empregado responde-lhe em espanhol. Minutos depois, ouve o empregado falar galego com um colega. Outro caso, ou o mesmo. O empregado pergunta-lhe se é professor. Explicação? É que são os professores quem mais fala galego «'sem ter porquê'». Mais outro automatismo. Os adultos falam galego entre si, mas a uma criança dirigem-se em espanhol. Outro ainda. Na aldeia falas galego. Mas, transpostos os limites da cidade, mudas também de língua. «Isto, meu caro amigo», escreve Perico, «chama-se auto-ódio e é produto da colonização». Mas, é verdade, «cada vez menos pessoas reagem mal ao serem abordadas em português». Pena, só, que jogadores brasileiros e portugueses, entrevistados em galego, respondam em castelhano. «Um gesto de desprezo pelo país que lhes dá trabalho».

E quanto à sua experiência em Portugal, pois bem: falando ele galego, nas ruas, nas lojas, respondem-lhe em espanhol. Ou em inglês. Na melhor hipótese, ele passa por um espanhol que se esforça por falar português.

Entretanto, escutando, reflectindo, Re21 vai, pé ante pé, aproximando-se. Começa por elogiar a página do Terràvista que Francisco fez sobre a Galiza. Depois, formula este voto: numa Galiza autónoma, «El Rey deveria hablar galego». Perico responde: «Que o rei fale galego acho bem, mas preferia que não se denominasse rei dos galegos». Sim, dirá dias mais tarde, o problema do galego é de ordem 'nacional'. «É como se o presidente português antigamente fosse a Angola e dissesse umas palavras em umbundo, 'porque todos somos portugueses'». É duma exactidão que arrepia.

Ao começo da noite de 25 de Abril, Omar Salgado tem uma notícia. Avenida da Liberdade abaixo, desfilou um grupo de galegos com faixas e escritos, que não pôde ler. «Mas vi», escreve para Vigo, «a tua bandeira cosida à minha e agitadas ao vento, prolongando-se uma na outra». Perico sabe que não é a primeira vez, mesmo em Portugal, e informa: «No Primeiro de Maio de 74, nos Aliados, no Porto, havia muitas bandeiras galegas apesar da situação aquém Minho. Todos os 25 de Julho, dia da pátria Galega, e desde muitos anos antes da morte de Franco, há muitas bandeiras portuguesas em Compostela».

---

a coisa mais parecida a uma viagem Moscovo-Shangai». E como se chama a ponte que une Arbo a Melgaço? «Ponte Manuel Fraga Iribarne». Enfim, um mal menor.

A aproximação de Re21 vai dar um passo decisivo, e isso a pretexto de Méndez Ferrín. Anunciara o escritor na TV portuguesa a publicação entre nós dum livro em galego, «para dar a conhecer aos portugueses a língua dum país ocupado pelos imperialistas castelhanos». Re21 comenta que, a esse, não se lhe chamará «integracionista [sic] da Galiza em Portugal». Perico informa-o então ser Ferrín, nesse momento, o escritor galego vivo mais conhecido a sul do Minho. E acrescenta que 'integracionistas da Galiza em Portugal', não os conhece.

Mas Re21 rejubila. Há finalmente um galego que ele compreende: Méndez Ferrín. Um que define com nitidez o 'seu' país, a 'sua' língua. Perico bem insiste em que, no essencial, ele próprio coincide com Ferrín. Com efeito, ambos visam «o reencontro do mundo galego com o português». Mais: ambos lamentam estar Portugal, «com a sua atitude e a sua cobardia ao respeito de Espanha, a empurrar a Galiza justamente na direcção que Espanha quer». Dias depois, instado por certa «Paula» a pronunciar-se sobre se «os galegos gostariam de pertencer a Portugal», Perico escreve com uma eloquência muito sua: «O achegamento a Portugal é óbvio, pois é o entorno natural do idioma e da cultura galegos. Mas isso não quer dizer que a Galiza queira 'pertencer' a Portugal, entre outras coisas porque de 'pertencer' estamos fartos».

Reintegracionista «com dúvidas»

Em Setembro de 1999, no auge da questão de Timor-Leste, Francisco decide ir alertar a Galiza para a repressão indonésia na ilha. Organiza, para isso, uma concentração em Santiago e dirige uma petição ao governo central e aos parlamentos central e autonómicos. Facto é que, no dia seguinte, o parlamento da Galiza apoia uma intervenção internacional. Isso alegra mas não desmobiliza Francisco, que de novo acende velas por Timor no centro do Obradoiro.

Quem tudo isto conta é Perico. Ele vinha, aliás, mantendo os amigos portugueses ao corrente do que pudesse interessar-lhes. Assim, informa-os de que o eurodeputado Camilo Nogueira se exprime em galego como língua de trabalho em Estrasburgo, língua que soa português para os intérpretes. Informa-os de que Carlos Casares, o presidente do Conselho da Cultura Galega, acabava de reabrir a questão da ortografia, qualificando de 'extravagante' a autonómica. Mas Perico também se queixa de ser o único galego na lista, não lhe agradando ser visto como porta-voz da Galiza.

Isso inspira outro galego a intervir. E é assim que entra na conversa «Camilo Magdalena», também de Vigo, um «reintegracionista com dúvidas». A sua primeira preocupação é averiguar até que ponto em Portugal se sabe que a Galiza fala uma «variante» do português. Omar inclina-se para uma generalizada ignorância. «Ji», uma lisboeta que acaba de visitar a Galiza, opina que ali ouviu um idioma diferente do seu.

Camilo, licenciado em ciências empresariais, que começou por escrever em português padrão, passa a grafar em 'normativo', para trazer melhor informados, diz ele, «os que non saibades de qué vai o conto». Os portugueses não parecem incomodados, e Re21 até rejubila. Em vésperas natalícias, vemo-lo exprimir-se num boleio algo mágico: «Força, Perico e Camilo! Um dia a Galiza será um País Independente e Livre. Continuem a lutar pela vossa própria identidade enquanto cultura e de soberania de vontade mais que virtual. É uma vontade real de um povo, o galego. Um Feliz Natal para vocês dois e para todos os galegos». Quem se preocupa é Francisco, que aconselha Camilo a «experimentar» a norma Agal (e fornece um endereço, hoje de feição pré-histórica). Para convencer o galego da viabilidade da norma Agal, ele próprio, Francisco, tenta utilizá-la. Fá-lo, como já se disse, com grande latidão de critérios.

É o mesmo Francisco que, já entrado o ano 2000, debita a seguinte convicção sobre a Junta da Galiza: «Se bem observarmos o [seu] discurso, a ligação mitológica a Portugal não é propriamente abafada, antes exaltada, porque essa é uma óptima arma justificante de existência perante o imperialismo cultural castelhão sobre a aberração portuga, fazendo crer que a Galiza tem a eterna missão de encorajar o seu irmão gémeo a voltar à verdadeira família de Deus Espanha». A frase contém pelo menos um anacoluto, além de vários plebeísmos, e inspira-se sãmente na conspiração universal. Mas já é perturbador alguém havê-la produzido.

O viguês Camilo volta então a abandonar a «diabólica» norma para aconselhar a leitura de artigos, como um de Valentim Rodrigues Fajim e um de António Tabucchi. Diferentemente de Perico, Camilo não está bem convencido da identidade das línguas, mas vai-se aproximando disso. Advogará primeiro a ortografia portuguesa, afirmará ser o português «o galego culto» (puro Rodrigues Lapa...) e contará ter ouvido em aldeias do Douro 'um galego muito bom'. Já sobre a intimidade das culturas não lhe restam dúvidas. «Sem nós», afirma Camilo, «não se explica a lusofonia». Com intenção semelhante, havia Perico dito meses antes: «O português somos nós».

Re21, cada vez mais entusiasmado, dirige agora uma declaração «Aos Galegos»: «Eu, Luso, sou pela plena constituição de um Estado Democrático Galego. Primeiro, encontrem as vossas raízes, transmitam-nas aos vossos filhos, netos e por aí fora, e daqui a uns anos, quando nós estejamos já feitos em pó, o vosso país há-de nascer. Ou, quem sabe, talvez se assista ao nascimento do País Galiza ainda durante a nossa vida. O Império Soviético também caiu em dias, talvez o Reino de Castela lhe aconteça o mesmo».

«O puto lá do cimo da rua»

A partir de agora, Re21 vai insistir na confluência de pontos de vista com Perico. «As minhas ideias são no fundo as mesmas do que tu no que respeita à

Galiza. Finalmente!». Na realidade, o empresário da Marinha Grande, ao apoiar uma independência galega, coincide, não com Perico, mas com Ferrín.

Concedido: as questões são complexas, e mesmo paradoxais. É o que Omar Salgado vai exprimir neste 'tour d'horizon' dos apoios à causa galega no país a sul. «Espantosamente, em Portugal os detentores dos meios de produção, segundo a ideologia própria da sua classe, acham neo-imperialisticamente que o galego é lusófono, enquanto que a massa trabalhadora, em defesa das mais amplas liberdades democráticas, acha o contrário. Já na Galiza o proletariado, num rasgo libertário contra o jugo castelhano, acha que o galego é lusófono, e os donos do capital explorador acham hegemonicamente o inverso, em defesa da 'hispanidad'».

Também Francisco tenta perceber o enredado da posição portuguesa. Constata uma «'natural', instintiva antipatia quando falamos da Galiza» e atribui-a a um «'natural' repúdio por tudo o que nos identifique com Espanha», mesmo que só parte dela. E explica: «Identificar Portugal com a Galiza é provar que Portugal é algo que tem a ver com Espanha». É isso que, segundo Francisco, nos assusta.

Nada disto pode tranquilizar muito os galegos. E é essa sensação de 'beco sem saída' nos apoios portugueses que vai inspirar a Camilo esta página dramática:

> Com a chegada da democracia [em Espanha], conseguiu-se que se reconhecera o galego como língua e não um simples dialecto do castelhano. O que ainda não logramos é que se reconheça que o galego e o português são a mesma língua. Para o nacionalismo espanhol é muito difícil reconhecer que uma parte de Espanha fala uma língua estrangeira. Seria o mesmo que questionar a unidade da pátria. Para o nacionalismo galego seria invalidar um dos seus principais argumentos: a existência de uma língua nacional própria.
>
> Isso quanto aos galegos. E que pensam os portugueses? Responder a essa pergunta é uma das razões pelas que estou aqui a participar neste foro. E estou a ver que teis os mesmos prejuízos que nós. Se percebi bem – repito, se percebi bem – muita gente sente antipatia pela Galiza porque identificá-la com Portugal é provar que Portugal é algo que tem a ver com Espanha. Se isto é assim, estamos fodidos.

Quando o coração está num aperto, a língua torna-se eloquente... E será um Camilo já resignado, e regressado à norma autonómica, que afirmará dias depois:

> O que está claro é que a sociedade galega non está preparada neste momento para asumir a idea de que o que falamos sexa simplemente portugués. Non só os españolistas, senón case todo o mundo. Quizá sexa contraproducente plantexar o asunto de frente e subitamente e sexa mellor irmos máis a modo. Por outra parte,

> tampouco os portugueses sodes conscientes de que hai uns españois alén do Miño que falen portugués.

Um episódio menor vai, ainda assim, reanimar Camilo. Certo «Álvaro» introduzira um tema anódino, mas que Omar Salgado tomaria a peito: o da coexistência, nos portugueses, de sangue «germânico» e sangue «semita». Segundo o interveniente, reina em Portugal algum desprezo pela componente germânica. Depressa se passa à desconversa, mas Omar, divertido, vai estendendo o tema. Aparece então este 'post' anónimo e tipo telegrama: «vai pró caralho ó alvaro hitler porco filho da puta nazi». Logo no dia seguinte, aparece um comentário de Camilo: «Duas línguas que dizem da mesma maneira algo como 'vai pró caralho filho da puta' têm necessariamente de ser a mesma».

A 31 de Maio de 2001, serão encerrados estes fóruns do Terràvista. Sabia-se, estava anunciado. Mas não podia acreditar-se.

A última palavra caberá aqui a Re21. Ele foi, de todos, o mais puro, o que nunca teve nada a perder, e que sempre pôde ser instintivo, primário na sua rudeza e no seu lirismo. É um inaudito apelo e um comovedor convite.

> Estamos numa rua, somos uns putos a brincar, há um que quer brincar connosco, mas nós não deixamos apesar de viver na mesma rua. É tempo de nós, portugueses, deixarmos brincar com a gente o puto lá do cimo da rua. É porque afinal assim toda a rua brinca de uma ponta à outra! E fica uma rua muito mais forte e bonita!

Caros senhores e amigos:

Esta longa e viva conversa entre galegos e portugueses –não universitários, não especialistas, não alinhados– foi conduzida pelo interesse recíproco, pelo empenho no mútuo entendimento. Talvez mais importante ainda: nesse pequeno laboratório duma discussão internética, a 'questão galega' foi, por primeira vez, colocada a um público português. Verificou-se então uma nítida clivagem nas reacções. E se algum erro os galegos pudessem cometer, era subestimarem a complexidade, e os fundos enraizamentos, das atitudes portuguesas.

Neste momento, a 'questão galega' goza, entre nós, de um interesse residual. Na campanha para as últimas eleições autonómicas galegas, o primeiro-ministro português, José Sócrates, e o futuro presidente da Junta, Emílio Pérez Touriño, produziram um texto conjunto, onde se comprometem a estimular a cooperação transfronteiriça, inter-regional. É, na sua singeleza, o primeiro documento duma 'política galega' em toda a História portuguesa. Mas, com isso, ainda está longe de colocar-se em Portugal uma 'questão galega'. Quando um dia tal acontecer, é seguro que encontrará uma imensa reserva de generosidade, mas igualmente um considerável potencial de resistência, e até de rejeição.

Isso não precisa de ser fatal. O caso de «Re21» mostra como a rejeição pode ser transformada em generosidade. Mas mostra, também, quanto a generosidade pode, ela própria, coabitar com mal-entendidos, ao ponto de alimentar-se deles. Serão, sempre, indispensáveis a pedagogia dum «Perico», a informação dum «Francisco», a sinceridade dum «Camilo», a firmeza dum «Omar Salgado».

Tenha-se particularmente em conta isto, que é curioso. Uma simples aproximação cultural galega pode, em Portugal, gerar desconfianças. Em contrapartida, uma solução radical, como é a independência da Galiza, consegue levantar autênticos entusiasmos. Compreende-se. Se em alguma coisa Portugal se revê, é num país independente, com cultura e língua próprias. Um país arrumadinho, como ele mesmo. E, como ele, surgido de uma acção separatista.

O que baralha um português é essa espectacular descoincidência de 'Estado', 'Nação' e 'Língua'. Ele descobre, a Norte, um território que é, e não é, 'Espanha'. Que se reclama de fundas raízes numa História que também é a dele, provavelmente mal contada. E que fala uma língua que não só difere da do Estado, como poderá ser idêntica à dele, português. É muita areia para a sua camioneta.

Mas não se desista. Com pedagogia, com informação, com muita paciência, até os portugueses poderão ser convencidos.

Números especiais / Dossiers

Seara Nova, número dedicado à Galiza, coordenação de Rodrigues Lapa, nº 425, 7-II-1935.

Seara Nova, 'Homenagem a Castelao', coordenação de Rodrigues Lapa, nº 1204-1207, 3 a 24-II-1951.

Quatro-Ventos. Revista Luísada de Literatura e Arte, 1954-1957, 1959-1960, 1999-...

Céltica. Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses, Porto, [1961].

Vértice, número dedicado à Galiza, nº 367/368, 1974.

Nós. Revista galaico-portuguesa de culturas das Irmandades da Fala de Galiza e Portugal, Braga-Pontevedra, 1986-...

Colóquio Letras, 'Nós. A literatura galega', coordenação de Pilar Vázquez Cuesta, nº 137/138, 1995; nº 139, 1996 [recenseado em: Yara Frateschi Vieira, «A literatura galega e nós», *Jornal de Letras*, 28-VIII-1996].

A Nosa Terra, suplemento 'Rodrigues Lapa (1897-1997)', nº 806, 27-XI-1997.

Anto, 'Galiza', Amarante, nº 2, 1997.

Nova Renascença.

A GALIZA, UMHA LUSOFONIA NA FRONTEIRA(*)

José Luís Rodríguez
GRAALL - Universidade de Santiago de Compostela

«Á nobre Lusitania os brazos tende amigos»
(Eduardo Pondal)

Resumo: Prentende-se analisar, e afirmar, a pertença da Galiza à lusofonia, do ponto de vista histórico e actual. Com esta perspectiva traça-se um breve resumo da história da língua na Galiza do ponto de vista da sua relaçom com Portugal, com destaque para alguns momentos significativos de umha aproximaçom sempre dificultada ou entorpecida por factores extra-lingüísticos. Também se presta atençom às diferenças idiomáticas estimadas mais significativas. Finalmente, focalizam-se as duas tendências que se afirmam no galeguismo no último quartel do passado século e que chegam à actualidade, atentando nos seus postulados (em especial, os do chamado «reintegracionismo») e perspectivas presentes, na óptica de procurar um futuro melhor para o idioma nativo/nacional da Galiza.

Palavras-chave: lusofonia, galeguismo, história da língua na Galiza, espanhol na Galiza, planificaçom lingüística galega, reintegracionismo, norma galega.

Num Congresso de Lusitanistas, nom podia faltar umha linha de reflexom sobre a lusofonia, conceito que, implícita ou explicitamente, é a razom de ser da AIL. E os galegos nom podíamos deixar de agregar, à polifonia da lusofonia, a nossa própria voz, espero que sem grande disfonia. Umha voz galega que cremos nunca desnecessária. Esta voz galega exprime-se naturalmente na sua fonia natal, no seu galego-português de sempre, ou, o que é o mesmo, no seu português galaico, num exercício de oralidade prática que contribuirá, decerto, como corroboraçom ou como negaçom de alguns assertos teóricos que vam ser focalizados.

O objectivo desta comunicaçom é o de divulgar entre os nossos parceiros lusófonos, alguns dos problemas que nos envolvem, e que poderá ajudar, porventura, a que nos comprendam melhor. E, quanto aos meus compatrícios, trata-se de repensar questons e desafios que estam aí, e que, adequadamente resolvidos, podem garantir um futuro melhor para a língua neste recanto do *Finisterrae*[1].

(*) Esta comunicaçom inscreve-se no Projecto HUM2005-08291, financiado polo Ministerio de Educación y Ciencia da Espanha.

1. Tratamos alguns aspectos desta problemática no artigo «Para umha Galiza plena na lusofonia», em *Brasil: 500 anos depois*. Atas do Simpósio celebrado em Santiago de 6 a 10 de novembro de 2000. Alcides S. Caldas et alii (eds.), A Corunha: Diputación Provincial da Coruña, 2002, 291-303.

«A Galiza, umha lusofonia na fronteira» Neste título tudo é *a priori* discutível: *Que exista a Galiza,* apesar da sua autonomia administrativa, como naçom ou algo parecido a um projecto de naçom[2]; *que exista hoje umha fronteira*, entre a Galiza e Portugal, do tipo da tradicional entre Estados[3]; e, naturalmente, *que exista umha lusofonia* a Norte do rio Minho, entendida como um espaço, polo menos virtual, de povos servidos por umha mesma língua, os quais som conscientes da pertença a esse espaço, a essa comunidade lingüística. É este último aspecto, o da lusofonia galaica, real ou pretensa, que nos importa nesta comunicaçom.

Para começarmos, que nom exista umha unanimidade afirmativa ao seu respeito, nom implica a sua inexistência. Assim como Monsieur Jourdain, no *Bourgeois Gentilhome*, de Molière, falava prosa sem o saber, poderá acontecer que os galegos pertençamos à lusofonia sem termos consciência disso. A língua, em palavras de Mattoso Câmara, é umha estrutura da qual os falantes podem nom ter consciência ou até ter umha consciência equivocada[4]. Desenvolver essa consciência sobre a própria língua é possível, conforme demonstra a História; a nossa visom sobre a língua é um dado dinámico, alterável, de natureza sócio-lingüística, ou político-lingüística...; em conseqüência, mesmo que nom existisse, seria possível construir umha lusofonia na Galiza, salvo se todos os dados lingüísticos, e todas as apreciaçons deles, no passado e no presente a contradixessem. O que, como apontaremos brevemente, nom se dá nem nunca se deu.

O. Alguns problemas prévios.

Quando um lusófono médio, quer dizer, sem especial (in)formaçom, português inclusive, vem à Galiza, encontra-se a respeito dos dous planos da língua do País, o escrito e o oral, com algumhas dificuldades. Destaca em primeiro lugar a *invisibilidade* da mesma, pois o mundo urbano em que a mensagem escrita é prioritária, nom se veicula, ou se veicula minimamente, em galego. Para cúmulo, este aparece subsumido na escrita do espanhol, por usar, na sua variedade administrativa e mais habitual, umha ortografia baseada na da língua do Estado. Esta confluência anestesia a consciência de muitos galegos militantes, levando-os a ver com naturalidade o que é conseqüência de *anormalidade:* o papel dominante de que ainda o espanhol usufrui na sociedade galega. Se o

2. Consoante o Estatuto, «nacionalidade histórica» dentro do Estado Espanhol, chamado, neste último percurso histórico, 'das Autonomias'. Aliás, neste momento em que se enceta a reforma de alguns Estatutos de Autonomia, é justamente o termo 'naçom' que reclamam as 'nacionalides históricas' o alvo da discussom.

3. Tradicionalmente chamada «raia» (seca ou molhada) polos habitantes de ambos os lados, termo que denota bem a artificialidade da mesma.

4. A afirmaçom, de facto, é de Louis Hjelmslev, mas retomada como própria polo grande lingüista brasileiro em *Problemas de lingüística descritiva* (Petrópolis: Ed. Vozes, 1970, 3ª ed., p. 30).

espanhol tivesse um sistema gráfico, v. gr. de tipo cirílico, notava-se com maior clareza a desproporçom de usos existente... E, se a invisibilidade caracteriza o código escrito (com matizes, naturalmente), a *inaudibilidade*, ou polo menos a *pouca audibibilidade*, caracteriza ainda o código oral[5].

É verdade que a situaçom mudou muito para melhor (ou para menos mal). Mas, ainda assim, quando a nível urbano se produzem os contactos orais, a impressom causada por essa oralidade galega nos outros lusófonos, nesse lusófono médio de que falamos, pode ser desconcertante: a variabilidade de formas concorrentes; a interferência evidente, em diferente grau, do espanhol, aceitada passiva e inconscientemente; ou, enfim, certas peculiaridades, nomeadamente no campo da fonética (*-om*, ausência de sibilantes sonoras, -θ interdental...), causam perturbaçons tam óbvias que esse cidadao médio até chega a concluir, simplesmente, que na Galiza o entendem, e entende, melhor do que noutros pontos da Espanha. Pouca segurança tem de ter encontrado umha língua *inteira*, e muito menos de esta ser umha língua homogénica da sua. Há ainda a desinformaçom profunda, que o leva a ignorar a existência de duas etnias culturais ou comunidades na Galiza (que se expressam só ou preponderantemente em galego ou em castelhano), que a língua do Estado tem ainda um estatuto legal superior, apesar da teórica igualdade decorrente da cooficialidade (mas desiguais quanto a *deveres* e *direitos* nos textos jurídicos: só o espanhol é sujeito de *dever*); que nom há bilingüísmo harmónico, apesar da propaganda oficial, mas ainda diglossia evidente (nom é possível fazer toda a vida em galego, sim em castelhano; há instâncias ainda alheias ao galego, nengumha alheia ao castelhano; o galego chega a ser desnecessário, o castelhano nom); que a proporçom de produtos culturais é esmagadoramente favorável ao castelhano... Enfim, nom serve aludir, nos discursos optimistas, à *provisoriedade* da situaçom pois levamos já quase 25 anos de Estatuto de Autonomia, e nada indica que vá mudar a *minorizaçom* da, isso sim, «língua própria» do País (reconhecida como tal no Estatuto).

1. A lusofonia, do ponto de vista galego.

Se passamos agora ao ponto de vista de um galego médio, que seja interrogado sobre o tema (a opiniom que tem sobre a língua dos restantes lusófonos em comparaçom com a sua), a situaçom é ainda muito pior. Pondo de parte a etnia cultural castelhano-falante, que poderá proferir, aliás, manifestaçons de simpatia e fraternidade a propósito de «nuestros vecinos» portugueses, o galego-falante estará bastante condicionado polo grau de conhecimento/desconhe-

5. A língua, como conseqüência de umha série complexa de medidas e mecanismos tendentes à minusvaloraçom a que foi submetida, assim como a complexos seculares por parte dos seus falantes maternos (complexos de inferioridade, de auto-ódio, de auto-desprezo...), reduziu-se às pequenas comunidades camponesas e marinheiras, e à interioridade do lar, e até nessa intimidade penetrou, e penetra, o modelo de substituiçom (o espanhol), ao ser negada ao idioma do País em favor do foráneo, por parte de muitos pais, a sua espontânea transmissom aos filhos, prática que constitui um verdadeiro atentado para a sobrevivência do galego.

cimento da sua própria língua e cultura. Em geral, mostrará um alto nível de sintonia, mas nom a respeito da lusofonia (abstracçom pouco divulgada na Galiza, e até de nome 'excessivamente' português) mas a respeito de Portugal e os seus cidadaos, do Brasil, etc. Um lugar comum, talvez: *o português, ou o «brasileiro», é um galego «cerrado»* ('difícil'), qualificaçom também aplicada dentro da Galiza a variedades galegas diferentes da própria, em geral tidas por mais autênticas[6]. Se o galego médio for algo 'ilustrado', há que frisar o seu descontentamento por ser tratado em espanhol (muito elementar, a miúdo) polos lusitanofalantes, pola facilidade antipática com que é identificado por eles como tal..., aspectos desassossegantes que se lhe afiguram como umha certa traiçom à teórica irmandade em que foi educado. Tanto nom sendo ilustrado, como até sendo-o, nom deixará de verificar com agradável surpresa que o desenvolvimento português (nom só cultural) é muito superior ao que supunha.

As diferenças lingüísticas (fonéticas e léxicas) nom o levam habitualmente ao rupturismo, visto a intercompreensom estar garantida em termos gerais. Essas diferenças, no entanto, nom parecem conturbá-lo, pois sabe ou intui que também existem dentro do próprio Portugal (v. gr. entende-se melhor com os do Norte que com os do Sul) ou no Brasil a respeito de Portugal. Da África lusófona pouco sabe; se algumha experiência concreta possui, essa, em termos idiomáticos, costuma ser surpreendentemente positiva; diga-se o mesmo, por exemplo, a respeito de Timor.

A esse galego médio (mais ou menos ilustrado, e até quase nada ilustrado), se lhe explicassem que a lusofonia é umha comunidade de falantes de português, ou galego-português (a nomenclatura parece-lhe importante!), cidadaos de diversos países de vários continentes, etnias, crenças e culturas, que compartilham essa língua, e que pretendem estabelecer laços para a fazerem mais operativa e mais forte no contexto internacional, sem dúvida lhe pareceria bem; nom teria qualquer reserva em aderir. E quanto mais soubesse sobre essa língua multi-étnica, pluri-continental, que nasceu na sua antiga *Gallaecia*, umha língua que se apresenta hoje poli-elaborada e policêntrica (Portugal, o Brasil, a África...), menos reservas teria em participar, porque nom veria ameaçada a sua singularidade por um pretenso centralismo lusitano/lisboeta, que imagina fortemente negativo até porque que já sofreu secularmente a sua versom castelhana... Umha lusofonia, destacadamente policêntrica, insisto, bem diferente da francofonia ou da *espanho*-fonia. Numha comunidade ideal assim diferenciada e equilibrada nom temeria um novo processo de «doma e castraçom» que no passado marcou a Galiza, que historicamente a «desorbitou» da sua esfera natural galego-portuguesa, que a levou até a perder a memória de si mesma e da sua relaçom com o outro, Portugal, que no início só foi umha parte e/ou um prolongamento dela própria.

6. Aspecto terminológico que lembra até a distinçom em Cabo Verde entre o crioulo *fundo* e o *levinho*, este último mais próximo do português.

A lusofonia, porém, assenta nom só na existência de umha língua comum, mas também na consciência dessa ***comunidade*** linguística, aspecto este, como indicamos, claramente sociolinguístico ou político-lingüístico, o qual, como se indica no painel em que se inseriu esta comunicaçom, é manifestamente construível.

2. Os avatares da consciência lingüística na Galiza: unitarismo vs. ruptura.

O sentimento de umha consciência lingüística unitária entre a Galiza e o resto da nossa área, a que nos referíamos no início, consciência dificilmente mensurável, apresenta-se no entanto como variável ao longo dos séculos, em relaçom directa com a situaçom de maior ou menor autonomia cultural e política da Galiza: **a maior autonomia, maior consciência**, eis a evidente equaçom. Podemos assinalar três etapas ao longo desse caminhar, tantas vezes incerto, entre os finais do século XII e a actualidade.

2. 1. Esplendor trovadoresco e decadência posterior.

Nesse primeiro período, o surto da produçom trovadoresca marca o País galego, até certo ponto podemos dizer que o constrói[7]. A Galiza, na altura já sem identidade política independente, segregada *contra natura* do seu prolongamento português, cortada em duas, submetida, a Galiza lucense, à orbita leonesa, e em breve (o que é para ela bem mais negativo) à castelhana, mantém contudo umha autonomia cultural indesmentível polo brilho singular da lírica, e da prosa, expressa na sua língua, a primeira língua literária da Península. Umha língua culta com umha indiscutida unidade (que nom evita pequenas divergências), a Norte e Sul do Minho. Assim o reconhece Clarinda de Azevedo Maia na sua *História do Galego-Português* (1986)[8], que fala de «comunidade linguística galego-portuguesa», apesar de considerar as variantes actuais como «suficientemente diferenciadas (...) mas, ao mesmo tempo, estreitamente aparentadas»[9]. Essa comunidade alarga-se, na opiniom da autora, até finais do séc. XV, ou princípios do séc. XVI, em que a produçom escrita em galego praticamente desaparece, iniciando-se os chamados assim «séculos obscuros».

7. Em expressom intensa de Eduardo Lourenço, no espaço galego-português «com a língua que é ainda a nossa, eclodiu o primeiro e nunca acabado canto que dará à cultura portuguesa -aqui e em toda a parte onde os seus ecos perdurarem- um lugar à parte na constelação poética da romanidade» (*A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, 2ª ed., p. 178).

8. Que leva como subtítulo: *Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.

9. Cfr. pp. 883, 886-887, 889.

2. 2. Ressurgimento (ou Ressurdimento) e nova obscuridade.

A Galiza que tinha sofrido o absoluto ocultamento da sua personalidade na época imperial espanhola, que tinha perdido a sua nobreza genuína a finais da Idade Média e a possibilidade de umha burguesia autóctone na Idade Moderna, a Galiza que em 1833 sofre umha nova agressom redutora na divisom provincial espanhola, ao ficarem fora dos seus limites importantes zonas depois ditas «exteriores» (Javier de Burgos *dixit*), reage finalmente por volta de meados do séc. XIX, recuperando para o seu idioma o estatuto de língua escrita (com Joam Manuel Pintos e a sua *Gaita Gallega*, 1853, e especialmente com Rosalia de Castro e os seus *Cantares Gallegos*, 1863), mas, ignorante da antiga tradiçom, o idioma galego, de lavradores agora que nom de trovadores, adopta (com mínimas adaptaçons) a ortografia do espanhol, única conhecida na altura. É este último dado um importante elemento nom discutível, nem discutido:

> A nosa lingua empeza a escribirse, por autores escolarizados totalmente en castelán, en tempos moi recentes, hai pouco máis dun século. Alleos, nos inicios, ó corpus poético medieval, son escritores que carecen, neses inicios, de tratados gramaticais e de diccionarios eficaces («sin gramáticas nin regras de ningunha clas», Rosalia, 1863)

Assim o resume o Prof. Xesús Alonso Montero, que continua precisando que o campo em que na altura renascia o galego era o da «literatura», «e daquela a literatura galega era asunto dun pequeno sector da minoría ilustrada: uns cantos escritores e moi poucos centos de lectores»[10].

No último quartel do século XIX, aos poucos foi sendo conhecida a tradiçom medieval (1886, Antonio María de la Iglesia, *El idioma gallego*[11]). Isso resultou fundamental, nom por ter provocado as primeiras polémicas ortográficas, aliás inevitáveis, mas por ter conferido aos incipientes cultores do galego segurança e incentivo no seu labor, ao legitimar os seus anseios, alicerçados agora numha língua histórica que se apresentava com um brilho antigo nom inferior, se nom mesmo superior, ao do próprio castelhano. Há um texto de Eduardo Pondal, um dos grandes da tríade decimonónica, que, perante a ediçom saída à luz da *Crónica Troiana*, levada a cabo por Andrés Martínez Salazar em 1900, mostra o seu entusiamo por tal «cousa soberana», e por mostrar o caminho da identificaçom com o português. Eis o texto:

---

10. «Prehistoria da Academia Galega. Á procura da norma culta de 1875 a 1905», em *Grial*, 99 (Janeiro-Março de 1988), pp. 8 e 18.

11. La Coruña: La Voz de Galicia, 3 vols. Dá a conhecer a um público mais vasto os primeiros textos trovadorescos, tomados da ediçom de Teófilo Braga do Cancioneiro da Vaticana. Vid. Teresa López, *Névoas de antano*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1991, livro fundamental para conhecer a recepçom e a divulgaçom do legado trovadoresco na época Cfr. também, entre outros trabalhos da autora, «De lírica trovadoresca na Galiza decimonónica: Teófilo Braga e António de la Iglesia», em *Nova Renascença*, 72/73 (1999), pp. 281-290.

Esa Crónica Troiana
que agora de fresco temos
por persoa castellana
señores -¡véigana os demos!-
é unha cousa soberana.

En eses acentos bravos
de fortes - e non de escravos-,
con alentos soberanos
parez que diga: Abrazávos,
gallegos e lusitanos.

Abrazádevos contentos
deses vosos nobres soes,
sonoros e roburentos;
que son os vosos acentos,
os acentos de Camoes[12].

A descoberta do medieval, para além do valor intrínseco que comporta, facilitava outra importante evidência: era a ponte que assegurava a unidade lingüística galego-portuguesa, explicitando-a no passado, *ergo* também no presente. E que garantia que as incorporaçons/importaçons/transferências lusitanas, que começavam a fazer-se, eram absolutamente legítimas e lógicas. Isso, apesar da ortografia, das heterografias de aquém e de além Minho. Cremos que a discontinuidade gráfica explica bastante a cegueira de certos autores perante a língua de Eça de Queirós, um Francisco Añón, por exemplo, que vive alguns anos Lisboa, onde até escreve um «Hino dos Povos» em português; mas também em castelhano e ainda em «dialecto galego» (contra a opiniom de Manuel Rodrigues Lapa[13]); ou de um Alfredo Pedro Guisado, em *Xente d'Aldea*. Evidentemente, nom deveu ser só a grafia, as grafias da época, com as suas inúmeras variantes na Galiza e em Portugal, que ocultava, que distorcia, que nom espelhava a fundamental unidade lingüística; mas também um conceito redutor do incipiente campo literário galego, condenado, na óptica de alguns dos seus cultores e críticos, ao domínio do rural e do marinheiro, do folclórico em definitivo. Assim como lentamente se ia ganhando um estatuto maior para a literatura galega, também se ia avolumando o estatuto social do idioma, o qual se queria apto para todos os usos, e que se elevava da consideraçom inicial de «dialecto» para

12. Em Ricardo Carvalho Calero, *Versos Iñorados ou Esquecidos de Eduardo Pondal*. Pontevedra 1962, pp. 193--194. Tomamo-los de *Problemas da Língua Galega*. Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 46.

13. «Añón e as saudades de Portugal», em *Estudos galego-portugueses*. Sá da Costa, Lisboa 1979 (pp. 111-116), p. 116. Para o autor, o poeta «compunha versos em castelhano e em português, reservando *naturalmente* o dialecto galego só para as conversas de família, em casa do irmão, livreiro com loja em Lisboa» (o itálico, nosso).

a categoria de «língua», umha língua que se pretendia unificar na sua expressom culta. O Prof. Ricardo Carvalho Calero[14] traça as fases e/ou atitudes neste longo percurso, que partiria de umha concepçom «dialectalista», para seguir outra «interdialectalista» e acabar na «supradialectalista». A esta última há que somar, em nossa opiniom, a «reintegracionista», *avant la lettre*, umha fase em que essa visom do idioma 'por elevaçom' se estende também à sua projecçom para Sul do Minho. Perspectiva, bem visível nos postulados de um Joam Vicente Viqueira («Pol-a reforma da ortografia», 1918[15]), por exemplo:

> De feito esisten hoje duas maneiras de escreber o galego: unha que podemos chamar erudita, etimológica ou millor histórica e outra popular. A diferenza está en que n'a primeira se empregan a *j* e a *g* na forma que se fai en portugués ou francés, e na segunda sustitui a estas letras no seu antedito sonido a x. (...).
>
> Pol-o momento debemos aceptar a ortografia erudita, etimológica, o que será un gran paso. Mais conseguido esto, precisamos continuar a nosa obra e camiñar pra a total unificación das ortografias galega e portuguesa. Asin, introduciremos a *uh* [sic] pol-a ñ, a *lh* pol-a ll, e outras modificacións que o leitor poda adiviñar facilmente. Farase isto primeiramente n'as publicacions eraditas [sic] , científicas, despois n'os [sic] populares.

E lembra por certo, o caso dos flamengos, que «tiveron que abandonar a sua ortografía e admitir a holandesa para facer mais eficaz a sua fala».

O caso de Viqueira nom é isolado. Manuel Murguia, por exemplo, entre outros, já abrira o caminho, e pouco antes do falecimento (1923), na segunda década de Novecentos, reafirmava esta linha, bem assente na altura.

«A unificación do galego e do portugués foi unha constante en todos estes nacionalistas; aparece xa desde os primeiros textos de Villar Ponte na *Nosa Terra*, recóllese na *Teoría do Nacionalismo Galego* de Risco e posteriormente en *Sempre en Galiza* de Castelao», em síntese, incompleta, porém significativa, da Prof. Camino Noia[16]. Com efeito, pode dizer-se, sem exagero, que no primeiro quartel do séc. XX, ou melhor, na pré-guerra (1936-1939), a afirmaçom da unidade lingüística galego-portuguesa nom encontrava qualquer oposiçom significativa no seio de um galeguismo cultural e político, que tinha justamente na afirmaçom deste dado um princípio fundamental da sua ideologia, tanto em termos teóricos como em termos das medidas práticas daí decorrentes. Um exemplo a que temos recorrido mais de umha vez, por ser, a nosso ver, bem esclarecedor, produziu-se entre Manuel Rodrigues Lapa e *Nós*, a célebre revista galega

14. Cfr., entre outros trabalhos seus, «La constitución del gallego como lengua escrita», em *Verba,* 1 (1974), pp. 35-37. Tem-se comentado, com algumha razom, que essas atitudes nem sempre se derom sucessivamente...

15. Em *A Nosa Terra*, nº 43 (20-01-1918), p. 1.

16. «Usos e actitudes lingüísticas na 'Época Nós'», em *Grial*, nº 100 (Abril-Junho de 1988), pp. 174-182, em concreto 179.

anterior à Guerra Civil, dirigida por Vicente Risco e Afonso D. Rodríguez Castelao. Na sua célebre conferência «A política do idioma e as Universidades», de 1933, o Mestre de Anadia propunha a unificaçom ortográfica com o Brasil e com a Galiza, aliás em termos bastante paralelos. A conferência, publicada na *Seara Nova*, foi recenseada imediatamente, em *Nós*, onde se escreve:

> *Nós*, que de cote se ten preocupado pol-a colaboración espiritual de portugueses e galegos, non pode por menos de *acoller con entusiasmo* as iniciativas do Dr. Rodriguez Lapa, mesmo na ideia qu'apunta d'un acordo luso-galaico pra reforma ortográfica, pra nos tan *indispensábele*[17].

E curiosamente, do ponto de vista da lingüística interna galego-portuguesa, poderia pensar-se que essa identidade era muito mais difícil de apreciar, de *visualizar*, na altura do que hoje, por causa da aludida inestabilidade ortográfica nas duas partes, e entre uns e outros: entre, por um lado, uma escrita portuguesa a flutuar entre a tradiçom etimologística e o Decreto de 1911; por outro, uma prática galega incipiente e anárquica, entre o rural e o culto, entre a submissom ao castelhano e a necessidade de fugir dele, entre a aproximaçom ao modelo lusitano e o desconhecimento do mesmo, como era inevitável, aliás, na época. E no entanto o sentimento de unidade permanecia inalterado, nom era discutível; e a *indispensável* reforma ortográfica, via-se como um problema técnico, a acometer em breve... Os núcleos galeguistas (das Irmandades da Fala, do Seminário de Estudos Galegos...), que confluem em Castelao e o Partido Galeguista, que podemos considerar o galeguismo oficial da altura, tinham indiscutivelmente vontade (e vontade política) de encarar, e resolver, o problema. Mas chegou a Guerra Civil, «a longa noite de pedra» na expressom do poeta Celso Emílio Ferreiro, e o galeguismo, perseguido, amordaçado, exilado, emudece de novo.

2. 3. Cooficialidade e ... (reticências)

O franquismo quebrou o florescimento cultural de pré-guerra, o projecto político representado polo Partido Galeguista e o Estatuto de Autonomia (aprovado em 1939 mas nom aplicado), em suma, converteu-se num poderoso elemento desgaleguizador, centralista e uniformista (castelhanista), obrigando a umha reconstruçom galega quase desde zero. Reconstruçom que começa polo plano cultural na década de 50, intensificada na de 60, e que calha em estruturas políticas próprias na década de 70. Colocam-se as bases para umha certa

17. Em *Nós*, nº 115 (Julho de 1933), p. 134. Itálicos nossos. Também comentámos este trecho no trabalho «A Galiza, «raiz anterga da nossa cultura» ou a «portugaleguidade» de Rodrigues Lapa», em *Filologia, Literatura e Linguística - Colóquio Internacional, Curia 1997. Comemorações do Centenário do Nascimento do Professor Doutor Manuel Rodrigues Lapa. Actas*. Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 61-78.

normalidade lingüística e cultural. Eis aqui alguns referentes para acompanhar a situaçom actual: De 1970 som as «Normas da Real Academia Galega» (fundada em 1905), em 1971 é fundado o Instituto da Língua Galega na Universidade de Santiago; em 1972, 1ª cátedra de Lingüística e Literatura Galega na Universidade compostelana; em 1976, principia a subsecçom de Filologia Galego-Portuguesa na mesma Universidade; em 1977, primeiras eleiçons democráticas, também em 1977 o semanário *A Nosa Terra,* único na língua do País; em 1978, é aprovada a Constituiçom Espanhola, que reconhece «nacionalidades» e possíveis cooficialidades lingüísticas; em 1979(-80), o galego integra-se obrigatoriamente no ensino, segundo o Decreto de Bilingüismo de Julho de 1979 (já na primária, de modo facultativo e redutor, desde 1971, ao abrigo da Lei Geral de Educaçom); em 1981, aprovaçom do Estatuto de Autonomia de Galiza; no mesmo ano, surge a Associaçom Galega da Língua (AGAL); em 1982, publicam-se as *Normas ortográficas e morfológicas ILG-RAG*; em 1983, aparece a Lei de Normalizaçom Lingüística da Junta de Galiza; em 1984, Rádio-Televisom Galega; 1986, Mesa pola Normalizaçom Lingüística...

Voltando ao problema da língua, e mais concretamente aos problemas relativos à fixaçom do padrom galego, pode-se sinalar que na década de 80, após acesas polémicas (que nom cessarom ainda) e algumhas tentativas goradas de compromisso, surge a chamada «normativa oficial», que se tenta impor por todos os meios (políticos, académicos, económicos, culturais...); por meios persuasórios e por meios coercitivos, numha dinámica, algo abrandada, que chega à actualidade. Reclama-se de umha tradiçom dita moderna, que se remonta a meados do séc. XIX, e aceita a quebra formal com todo o córpus medieval; herda o antilusismo fundacional do ILG, se bem que algo desbotado com a passagem do tempo, e considera o português como umha língua irmá, mas diferente.. Ao mesmo tempo, afirma-se, entre as práticas discrepantes e opositoras, umha nova escrita que se apoia na tradiçom medieval, que tenta ligar o galego com as correspondentes modalidades luso-brasileiras, «reintegrando-o» no mundo lingüístico que se considera próprio, acreditando assim na existência actual de um sistema (ou diassistema) galego-luso-afro-brasileiro, que se realiza em normas autónomas, umha das quais pretende-se que seja a galega. Esta visom «reintegracionista», que leva à prática com conhecimento e em coerência os anseios unificadores dos homes de pré-guerra, foi-se conformando na década de 70, a partir de um célebre e polémico artigo («A recuperação literária do galego»[18]) de Manuel Rodrigues Lapa, em que retomava alguns dos aspectos já focalizados quarenta anos antes. Lapa nom encontrou o apoio dos velhos amigos de Galáxia, representantes na altura do galeguismo oficioso/oficial, mas

18. Em *Colóquio/Letras*, 13 (1973), pp. 5-l4, e reproduzido em *Grial*, 41 (1973), pp. 278-.287. Incluído posteriormente no livro *Estudos Galego-Portugueses*. Lisboa: Sá da Costa, 1979, pp. 53-65.

sim de autores jovens alheios ao sistema, e ainda o do intelectual mais brilhante da época: o Prof. Ricardo Carvalho Calero, escritor multifacetado, catedrático universitário, académico..., o qual, num esforço hercúleo entre 1979, sobretudo, e a sua morte, 1990, fundamentou, explicou, aplicou o reintegracionismo. Do ano primeiramente citado, é o bem explícito texto seguinte:

> O galego ou é galego-português ou é galego-castelam. Ou somos umha forma do sistema ocidental ou somos umha forma do sistema central. Nom hai outra alternativa. Um galego em oposiçom à vez ao português e ao castelam é impossível. Um anam nom pode luitar com dous gigantes que cruzam os seus fogos[19].

Em *Problemas da língua galega* (Sá da Costa, Lisboa 1981), *A fala e a escrita* (1983); *Letras galegas* (1984); *Do galego e da Galiza* (1990), assim como em textos literários de alta qualidade como *Cantigas de amigo e outros poemas* (1986), o romance *Scórpio* (1984), Prémio Nacional (Estatal) da Crítica, ou os poemas póstumos de *Reticências* (1990), Carvalho desenvolveu o que podemos chamar 'teoria e prática do reintegracionismo'. Umha concepçom que nom é nova, como vimos, mas a tradicional no galeguismo, que só muda de rumo na década de 70, quando o galego menos o precisava. Assim resume Carvalho esta orientaçom num texto de 1985[20]:

> A reintegraçom da nossa ortografia na nossa área natural nom é umha arela moderna, agromada nos cérebros desequilibrados de um fato de tolos e de umha caterva de ignorantes dominados polo erotismo da utopia. Ainda nas adversas condiçons a que antes me referia, houvo intentos mui qualificados, teóricos ou práticos, de reivindicaçom da ortografia histórica ou -o que conflui co anterior- de coordenar a nossa ortografia coa das demais formas do sistema. Dom António de la Iglésia, dom Andrês Martínez Salazar, dom Joám Vicente Viqueira, dom Vicente Risco, dom Armando Cotarelo, dom Álvaro de las Casas, dom Evaristo Correa, dom Afonso Rodríguez Castelao, dom Fermim Bouça, dom Ernesto Guerra da Cal e outros distinguidos professores, escritores ou políticos propugnarom de algumha maneira, ou de algumha maneira ensaiarom, umha recuperaçom ortográfica que restituísse, sem míngua das peculiaridades do galego, a cooperaçom entre as diversas formas do galego-português (...). Os reintegracionistas propugnam, pois, a assunçom gradual da nossa ortografia histórica, entendendo como tal, com certeza, nom só a que se usava cando o castelhano deslocou o galego como língua escrita nas províncias espanholas, mas tamém a que continuou desenvolvendo-se além Minho.

Quer dizer, na *Gallaecia* Sul. A escrita reintegracionista «prende» nalguns autores jovens, em associaçons ou colectivos nacionalistas, ecologistas e/ou de esquerda, nalguns professores e intelectuais, etc., continuando activo e nom

19. «Sobre a nosa lingua», em *Grial*, 64 (Abril-Junho de 1979), pp. 140-152. Citamos por *Problemas da Língua Galega*. Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 20.

20. «O problema ortográfico», em *Do galego e da Galiza*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1990, pp. 31-32.

diminuindo a sua presença pública, antes polo contrário. Apesar da desigual confrontaçom com a escrita «oficial»/administrativa, conta já com uns vinte e cinco anos de neo-tradiçom unitária, a enlaçar com a tradiçom medieval e lusitanizante. Parece oportuno, no contexto desta comunicaçom, esclarecer algumhas banalidades que, por pessoas amiúde interpostas, se dizem desta corrente:

a) A prática autonomeada «reintegracionista» nom é medievalista ou medievalizante; nom é 'retrógrada' do ponto de vista lingüístico. Aproveita só da língua medieval os hábitos gráficos que se mantenhem na dimensom luso-brasileira da língua comum, assim como outras características da mesma sempre que vivas na Galiza. Nom constitui pois umha fuga anacrónica e injustificada para a língua medieval.

b) Nom é 'lusista' no sentido de tentar impor na Galiza o modelo lingüístico lusitano/lisboeta; antes propugna, como se vê, umha norma galega autónoma, do ponto de vista fónico, morfo-sintáctico, léxico-semântico e pragmático, por mais que pratique umha total abertura a respeito do léxico elevado ou científico luso-brasileiro e se mostre aberta à total cooperaçom entre as covariantes do idioma comum. Quanto à ortografia tenta corrigir a «extravagância» que consiste em aplicar um paradigma castelhano a um idioma galego-português.

c) Nom é artificial, a nom ser a artificialidade própria de qualquer dialecto *standard*, nem por medievalismo nem por portuguesismo. De facto, tirando a ortografia, nom implica um maior distanciamento ou dificuldade de aprendizagem do que a normativa dita oficial, «isolacionista». E nom difere grandemente dela no plano da oralidade, salvo no uso de algum sufixo ou no plano léxico, em geral mais cuidado.

d) Distingue perfeitamente entre discurso lingüístico, em que se insere, e discurso político, polo qual em princípio nom envereda. Nom existem pois posicionamentos organizados a respeito de propostas políticas concretas. O reintegracionismo apresenta-se como coerente e útil para além de qualquer configuraçom política definitiva do espaço galego (federal/confederal espanhol, federal/confederal ibérico, federal/confederal galego-português, independentista, etc.). É um aspecto que, nesta altura polo menos, simplesmente nom se coloca.

e) Em coerência, nom postula um anti-espanholismo integral, ou simplesmente qualquer anti-espanholismo, por o reintegracionismo nom constituir um programa político, que, nos regimes democráticos, cabe a outras entidades: os partidos[21]. Postos a apontar para umha política... *lingüística*, só aquela que poda salvar o idioma da descaracterizaçom e da morte por assimilaçom ao espanhol.

21. Se bem que grande parte dos seus partidários se tenham mostrado afins ao nacionalismo galego, entendido numha perspectiva ampla.

Eis umha fórmula que tem sido anotada como ideal: reintegraçom, monolingüísmo social, oficialidade. O contrário poderia conduzir a ritualismo, folclorizaçom, abafamento.

3. O galego moderno: umha entidade autónoma.

Como se indicou, o reintegracionismo nom implica qualquer tipo de assimilacionismo, antes defende umha entidade lingüística diferencial no galego-português da Galiza. Porém, a política visada nom é a de primar o diferencialismo, antes as linhas convergentes com as demais vertentes da língua comum. A caracterizaçom galega descansa em peculiaridades de ordem fónica, fundamentalmente, e em menor medida morfológica e léxica. Costuma caracterizar-se a norma galega como «arcaizante»; se nalgum plano nom o é, é precisamente na fonética, na qual as inovaçons acompanharom, nom raro, o modelo do espanhol (desnasalizaçom, ensurdecimento das sibilantes sonoras, a interdental θ, etc.). No léxico, em contrapartida, a unidade é cada vez maior. Amiúde, pretensos neologismos lusitanizantes que se incorporam à língua som simplesmente reposiçons, ou revitalizaçons, de formas reais galegas vivas nalgumha dimensom diatópica, ou diacrónica, do idioma do norte do Minho que ainda desconhecemos ou estamos a conhecer aos poucos. Uns poucos exemplos tam só: *frango*, que qualquer falante da Galiza qualificaria de vocábulo tipicamente português, em lugar de 'polo' (cast. *pollo*), aparece documentado num texto galego do séc. XIV pertencente a Vilar de Donas (Palas de Rei, Lugo); *leilão,* desconhecido sincronicamente, que saibamos, na Galiza, permanece, v. gr., na toponímia menor da mesma zona («Leilón», entre Palas de Rei e Monterroso), isto é, na Galiza central, bem longe da «raia» fronteiriça; o adj. *contente*, quase abafado polo cast. *contento*, sobrevive polo menos em pontos tam distantes como o fronteiriço Goiám (Ponte-Vedra) e o nortenho Valadouro (Lugo)[22]. E assim em tantos e tantos exemplos. Pois, parafraseando Gladstone Chaves de Melo a propósito da língua do Brasil com respeito à de Portugal, quanto mais conhecemos a nossa realidade, antiga e moderna, menos 'galeguismos' (e brasileirismos) nos restam[23].

Por esta última razom, desconsideramos a aplicaçom de metodologias ao *continuum* galego-português destinadas a fixar 'a diferença' galaica, porque delimitar essa 'diferença' nem parece umha prioridade dos nossos tempos nem se poderá fazer adequadamente enquanto nom houver na Galiza consenso a respeito do que é ou nom é galego, e do que seja a variedade a padronizar. É prematuro fazê-lo. Salvo que se procure objectivos apriorísticos, dados incompletos ou precipitados levam irremediavelmente a falsear os resultados. É preferí-

22. Cfr. Constantino García, *Glosario de voces galegas de hoxe*. Santiago de Compostela: Anexo 27 de Verba, 1985, s. v.

23. Cfr. *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1975, 3ª ed., pp. 39-40.

vel esperar a que este galego, ainda muito em debate, se assente em codificaçons pouco ou nada discutidas.

4. Alguns desafios actuais

Quanto à planificaçom do corpus da língua («normativizaçom»), a principal questom afecta ao campo da ortografia. Umha ortografia «extravagante» (já foi assim chamada a actual ortografia oficial) que consiste em escrever um idioma de natureza galego-portuguesa com o código gráfico de outro, aliás concorrente a todos os níveis: o espanhol. Umha ortografia contra-natura, para além de hipotéticas razons históricas que a expliquem e, até, a justifiquem. Essa ortografia (com os seus «ll», «ñ», superabundância de xis, etc.) nom pode deixar de causar naquele lusófono médio, a que nos referíamos no início, um efeito de forte estranheza: a mesma que causaria ver o espanhol, por exemplo, com ortografia portuguesa ou francesa. Essa ortografia hipoteca a simbolizaçom da língua, facilitando a identificaçom, a dependência e, enfim, a sua absorçom pola língua do Estado. Klaus Bochmann, catedrático de lingüística románica de Leipzig, nom deixa de o reconhecer ao afirmar:

> O que hoxe compare un texto oficial, por exemplo xurídico-político, coma a Constitución Española de 1978, nas súas redaccións galega e castelá, non pode evitala impresión de que o galego sexa, en efecto, un dialecto castelán.

Acaso por isso, por essa assimilaçom visual ao espanhol, tenha visto, há vinte anos, no galego contemporáneo:

> unha lingua diferente, tanto en comparación co portugués coma co castelán. Con este último ten en común case tódolos vocablos da vida cultural e oficial moderna debido á convivencia plurisecular no marco político-cultural do estado español. *Co portugués coincide na estructura morfosintáctica e no léxico base, xunto ó tratamento fonético común do léxico herdado do latín.* Tanto desde o punto de vista lingüístico coma desde o histórico, o galego podería considerarse, por conseguinte, coma unha lingua-ponte entre o castelán e o portugués[24].

Nom é esta a consideraçom que parece generalizar-se ultimamente. Para além da coincidência galego-portuguesa que este autor destaca, e com a qual concordamos, no campo morfo-sintáctico e léxico tradicional, cumpre lembrar a entrada de léxico cultural e científico 'português', nos últimos decénios, em todas as normativas do galego, dando continuidade a um processo que vem, aliás, já do século XIX, com o que o mais marcante ou diferencial para os ouvidos dos restantes lusófonos será, como indicamos, a fonética (tampouco uni-

24. «Problemas da «normalización» da lingua galega», em *Grial*, 91 (1986), pp. 21 e 22-23. Itálico nosso.

forme), e para a vista, a grafia insolidária com as restantes variedades do romanço ocidental. Recentemente forom dados tímidos passos no sentido de modificar a escrita oficial galega numha direcçom, de facto, galego-portuguesa. Passos importantes mas insuficientes. Benvindos sejam, no entanto. Ainda é tempo para evitar que o idioma acabe por fixar-se na Galiza em duas ortografias substanciais diferentes.

Por outra parte, se bem que tenham mudado alguns aspectos da situaçom sociolingüística, a publicaçom do *Mapa sociolingüístico galego*, cujos primeiros dados som de 1994[25], testemunha umha tendência por todos intuída: a perda progressiva de falantes entre a juventude. É hora de experimentar outras vias, com vista a inverter essa tendência aniquiladora, ensaiando a aproximaçom galego-portuguesa com o ritmo que se estimar conveniente (activo porém), mas nom enganando os passos. Adoptando e adaptando umhas palavras do sociolingüista italiano Andrea Chiti-Batelli, a propósito do predomínio abafante do inglês, vale observar: «Mas aceitar passivamente [a situaçom] sem tam sequer pôr-se o problema de umha alternativa - pior que isso, fechando os olhos ante as conseqüências inevitáveis - é logicamente um absurdo e moralmente suicida»[26].

Há uns dez anos, o flamengo Yvo JD Peeters, que vê no galego actual um caso evidente de «política de estatalizaçom lingüística», propunha para a língua da Galiza um acordo de «Uniom Lingüística» com Portugal, semelhante ao operado entre o flamengo e o holandês, e comentava, com certo tom nom isento de polémica o seguinte:

> Aos que me rebateriam dizendo que para isto falta a vontade política no Estado português, eu responderia que esta mesma vontade nom existia mais que de umha forma extremadamente limitada nos Países Baixos e que o Tratado da Uniom Lingüística tem sido imposto praticamente por Flandres desde o momento em que tinha os meios políticos, quer dizer a partir de 1970.

Sem deixar de contestar, até, outro argumento freqüente nesta parte da «raia», invocando a responsabilidade moral de Portugal, pois, polo Acordo de Helsínquia, assinado polos dous Estados ibéricos: «sabemos que a acçom dum a favor de colectivos ou persoas do seu âmbito cultural ou lingüístico idêntico ou semelhante nom vai contra as leis internacionais»[27].

---

25. Elaborado polo Seminário de Sociolingüística da Real Academia Galega. Tem publicado, entre outros: *Lingua inicial e competencia lingüística en Galicia*, 1994; *Usos lingüísticos en Galicia*, 1995; *Actitudes lingüísticas en Galicia*, 1997.

26. «Língua e poder», em Yvo JD Peeters (ed.), *Poder, ideologia e língua*. s. l., Associaçom Galega da Língua, 1991, p. 69.

27. Id., *ibid.*, p. 52.

Nesta linha de política lingüística internacional, para além de um relacionamento privilegiado com os demais países de língua comum, um desafio recente que se pode pôr já ao novo Governo Galego saído das últimas eleiçons é o de posicionar-se a respeito de determinadas instituiçons que começam a espelhar a lusofonia, a começar pola Associação de Universidades de Língua Portuguesa (que edita a *Revista Internacional de Lingua Portuguesa*) e acabar com a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (a CPLP) e outras virtualidades que o andar do tempo está já a conformar. Parece-me urgente assumir polo menos alguns aspectos simbólicos que apontem para um rumo sem retorno.

5. A fronteira na «lusofonia na fronteira»

Existe assim umha modalidade lingüística de raiz 'lusófona' *na fronteira*, entendida tanto literalmente como figuradamente. Umha lusofonia no entanto a meio-construir, afirmada por uns, contemplada indecisamente por outros e desconhecida pola maioria dos galegos. Umha lusofonia cuja explicitaçom foi dificultada pola antiga fronteira, num processo de impermeabilizaçom crescente ao longo dos séculos. No momento culminante desse processo de impermeabilizaçom, favorecido pola progressiva castelhanizaçom da Galiza e pola uniformizaçom linguística portuguesa de teor meridional (lisboeta), a entrada na Uniom Europeia e os processos de colaboraçom cada vez mais intensos entre uns e outros, galegos e portugueses, a que se somam cada vez mais brasileiros, abrem umha oportunidade única, acaso a última, para refazer a antiga grei, para que todos voltemos a cantar na mesma língua, na expressom de Castelao. A superaçom da fronteira, física e psicológica, porá em contacto dous espaços contíguos, e contínuos; dous espaços complementares. A única alternativa que vemos à lusofonidade galaica é a generalizaçom da '*espanho*fonia', que implica o desaparecimento do galego como língua funcional, língua de instalaçom, língua da afirmaçom identitária, reduzida afinal a simples curiosidade museológica. Mas com isso, umha parte significativa dos mananciais donde brotou a língua comum, do «espaço matricial da lusofonia», terá desaparecido, e a Galiza, essa «versão arcaica e intemporal de nós mesmos», o coraçom lingüístico da lusofonia, como lhe chama Eduardo Lourenço[28], será outra, quer dizer, nom será. Para tentar evitá-lo, e lembrando os versos de Eduardo Pondal com que abríamos este texto («À nobre Lusitánia os braços tende amigos»), que ecoavam a solidariedade galega para com Portugal em tempos do Ultimato, agora, reclamando similar reciprocidade a todos, evoquemo-los assim, como fecho: «**À nobre Galiza, os braços tendê** [,]**amigos**».

28. *Op. cit.*, pp. 179 e 178 respectivamente.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO MONTERO, Xesús (1988): "Prehistoria da Academia Galega. Á procura da norma culta de 1875 a 1905", *Grial*, 99, pp. 8-18.

BOCHMANN, Klaus (1986): "Problemas da «normalización» da lingua galega", *Grial*, 91, pp. 18-28.

CÂMARA, J. Mattoso (1970): *Problemas de lingüística descritiva*. Petrópolis, Ed. Vozes, 3ª ed.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1961): *Problemas da Língua Galega*. Lisboa: Sá da Costa.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1961): *Versos Iñorados ou Esquecidos de Eduardo Pondal*. Pontevedra, Galaxia.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1974): "La constitución del gallego como lengua escrita", *Verba*, 1, pp. 35-37.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1990): *Do galego e da Galiza*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 31-32.

CHAVES, Gladstone de Melo (1975): *A língua do Brasil*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 3ª ed.

CHITI-BATELLI, Andrea (1991): "Língua e poder", em *Poder, ideologia e língua*. Yvo JD Peeters (ed.), s. l. Associaçom Galega da Língua.

DOMÍNGUEZ SECO, Lucía *et alii* (1995): *Actitudes lingüísticas en Galicia : compendio do III volume do Mapa Sociolingüístico de Galicia*. A Coruña, Real Academia Galega, Seminario de Sociolingüística.

DOMÍNGUEZ SECO, Lucía *et alii* (1995): *Usos lingüísticos en Galicia : compendio do II volume do Mapa Sociolingüístico de Galicia*. A Coruña, Real Academia Galega, Seminario de Sociolingüística.

FERNÁNDEZ FERREIRO, Manuel *et alii* (1994): *Lingua inicial e competencia lingüística en Galicia*. A Coruña, Real Academia Galega, Seminario de Sociolingüística.

GARCÍA, Constantino (1985): *Glosario de voces galegas de hoxe*. Santiago de Compostela, Verba, Anexo 27.

IGLESIA, Antonio María de la (1977): *El idioma gallego: su antigüedad y vida*. A Coruña, La Voz de Galicia. 3 vols.

LAPA, Manuel Rodrigues (1973): "A recuperação literária do galego", *Colóquio/Letras*, 13, pp. 5-l4.

LAPA, Manuel Rodrigues (1973): "A recuperação literária do galego", *Grial*, 41, pp. 278-287.

LAPA, Manuel Rodrigues (1979): *Estudos galego-portugueses*. Lisboa, Sá da Costa.

LÓPEZ, Teresa (1991): *Névoas de antano*. Santiago de Compostela, Laiovento.

LÓPEZ, Teresa (1999): "De lírica trovadoresca na Galiza decimonónica: Teófilo Braga e Antonio de la Iglesia", *Nova Renascença*, 72/73, pp. 281-290.

LOURENÇO, Eduardo (1999): *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa, Gradiva, 2ª ed.

MAIA, Clarinda de Azevedo (1986): *História do Galego-Português: Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

NOIA, Camino (1988): «Usos e actitudes lingüísticas na 'Época Nós'», *Grial*, 100, pp. 174-182.

PEETERS, Yvo JD (ed.) (1991): *Poder, ideologia e língua*. S. l., Associaçom Galega da Língua.

RODRÍGUEZ, José Luís (2000): "A Galiza, «raiz anterga da nossa cultura» ou a «portugaleguidade» de Rodrigues Lapa", em *Filologia, Literatura e Linguística - Colóquio Internacional, Curia 1997. Comemorações do Centenário do Nascimento do Professor Doutor Manuel Rodrigues Lapa. Actas.* Fundação Eng. António de Almeida, pp. 61-78.

RODRÍGUEZ, José Luís (2002): "Para umha Galiza plena na lusofonia", em *Brasil: 500 anos depois. Atas do Simpósio celebrado em Santiago de 6 a 10 de novembro de 2000*. Alcides S. Caldas *et alii* (eds.), A Corunha, Diputación Provincial da Coruña, pp. 291-303.

VIQUEIRA, Joam Vicente (1918): "Pol-a reforma da ortografia", *A Nosa Terra*, nº 43 (20-01-1918), p. 1.

LÍNGUA PORTUGUESA: A LUSOFONIA EM QUESTÃO

Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos
Univ. Presbiteriana Mackenzie, IP da Pontifícia Univ. Católica de São Paulo

Regina Helena Pires de Brito
Univ. Presbiteriana Mackenzie, IP da Pontifícia Univ. Católica de São Paulo
e Instituto Nacional de Lingüística de Timor-Leste

Resumo: Considerando-se o final do século XIX e início do XX, tem-se, no Brasil, a presença da cultura portuguesa *versus* o sentimento de nacionalidade do brasileiro –o que leva o Brasil a procurar instaurar uma política lingüística determinante de uma unidade lingüística entre Brasil e Portugal, para o fortalecimento da Língua Portuguesa em território brasileiro. Todo esse movimento vigente no início do século XX contribui para a formação da identidade cultural brasileira. Nosso objetivo, neste trabalho é apresentar resultados de pesquisas realizadas no sentido de comparar o sentimento lusófono no Brasil e em Portugal no que tange às questões educacionais. Buscam-se, por meio das legislações brasileiras e portuguesas, as concepções de língua, linguagem, ensino e gramática para observar em que medida convergem e/ou divergem as posturas teóricas em cada um dos países.

Palavras-chave: lusofonia, historiografia lingüística, norma lingüística, política lingüística.

Sabendo-se que o homem não pode ser *a-histórico*, voltado somente para a atualidade, procurando estabelecer normas que encontra em seu ambiente e em seu tempo; buscamos, com o estudo de obras antigas, solucionar dúvidas quanto às modernas e, se possível, sugerir modificações para as futuras. Com esse objetivo, apoiamo-nos nos procedimentos metodológicos da Historiografia Lingüística, tendo em Koerner, Swiggers e Auroux, nossos teóricos de base. Procedemos à descrição e explicação de como se adquiriu, produziu e desenvolveu o conhecimento lingüístico em contextos determinados, tendo, para isso, conhecimento dos diversos campos científicos e favorecendo o estabelecimento de uma avaliação particular do objeto de estudo (as fontes primárias escolhidas como *corpus*).

Por termos conhecimento de que a gramática moderna, normativa, aplicada aos falares atuais e nacionais, aparece-nos como uma das grandes criações renascentistas (pois situaram-se no centro do vasto florescimento europeu, e manifestaram-se através de intensas e entusiásticas atividades de codificação e de dignificação das línguas vulgares) delimitamos este trabalho à

obra ortográfica de Antônio Álvares Pereira Coruja, estabelecendo comparações entre posturas antigas e modernas no que diz respeito às sistematizações ortográficas da língua portuguesa. A questão do ensino/aprendizagem de língua emerge no autor selecionado, que manifestava suas pretensões didáticas imediatas no século XIX, ao propor a sistematização seletiva das matérias, de forma a propiciar o acesso e a compreensão da obra aos menos experientes.

Privilegiamos, aqui, um autor do século XIX, por ter sido este século, durante a sua segunda metade, o momento em que as colônias da América, em sua maioria, buscaram sua independência, favorecidas por três fatores: a independência dos EUA (1778), a Revolução Francesa (1789) e a invasão napoleônica da Espanha e de Portugal, o que propiciou uma tomada de consciência sobre suas condições de nação com a conseqüente necessidade da afirmação de sua língua novilatina americana. Além disso, embora a preocupação com a língua nacional sempre existisse no Brasil, foi com o Romantismo que a questão tomou vulto. Assim, datam do início do século XIX os registros das primeiras manifestações de literatos a respeito da necessidade de se afirmar a brasilidade de nossa linguagem –na ocasião, problema muito mais estilístico do que lingüístico. A princípio, deparamo-nos com abordagens mais literárias ou políticas que propriamente lingüísticas– daí um bom número de textos de famosos romancistas, poetas, críticos, políticos e outros se referindo ao "idioma", "dialeto" ou "língua brasileira", em detrimento de escassos textos de cunho científico. É o caso, por exemplo, de José de Alencar, primeiro escritor brasileiro a registrar como "dialeto" o português do Brasil. Na maioria das vezes, o romancista procurava justificar suas criações literárias, alegando que o dialeto brasileiro já se diferenciava do dialeto português e afirmando que, se a língua portuguesa não podia progredir, acabaria por transformar-se, constituindo a língua brasileira.

Antônio Coruja nasceu em Porto Alegre, capital da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, engajado em um momento histórico cuja expressão máxima é a bifurcação do português nas modalidades portuguesa e brasileira que vinha se delineando desde o século XVIII. Revela, em seu *Compêndio da Ortografia da Língua Nacional*, a preocupação com uma sistematização da língua aprendida no meio familiar e social, isto é, da «língua aprendida naturalmente e da língua aprendida por meio do ensino geral», perpetuado pela escola tradicional. Esta preocupação se deve ao fato de já existir, no seu tempo, um ensino mais formal, uma escola mais institucionalizada, e à noção – também já presente – de uma diferenciação entre o aprendizado informal (família) e o formal (escola).

Sua dedicação aos aprendizes é seletiva, uma vez que também se relaciona com a nobreza da época –relação que se manifesta, em seu discurso de dono

da voz representando a voz do dono– de forma bastante reveladora, pois, em seu texto apresenta-se como «humilíssimo subdito do Sr. Dr. Pedro II, Augusto Protector das Letras». A cada um dos passos de sua obra percebe-se um sentimento cívico baseado no orgulho de sua experiência com «o ensino da mocidade de que a mais de vinte annos me occupo», o que é próprio de alguém que, inserido num contexto sócio-econômico dominante, necessita mostrar-se engajado e servidor de sua pátria.

Coruja declara-se voltado não para os sábios e literatos, mas para aqueles que, não podendo dar-se ao estudo da Língua, contentam-se com escrevê-la sem erros; portanto, sua finalidade é sistematizar questões ortográficas da língua com a finalidade de mostrar como "escrever bem".

Na tentativa de colaborar, por um lado, com o processo de ensino/aprendizagem da Língua Portuguesa e, por outro lado, com a pureza da Língua Portuguesa, aborda, em sua obra, questões amplas sobre dificuldades gerais referentes à forma escrita da Língua Portuguesa no que diz respeito às letras do alfabeto, à formação de plurais, às regras de pontuação, às conjugações verbais (verbos regulares e irregulares) etc.

No início de seu Compêndio, apresenta um conceito de ortografia: *Arte de escrever com acerto* e propõe uma divisão:

> A primeira tratará das letras em geral, uso e pronuncia de cada uma em particular, ditongos, consoantes dobradas, pluraes dos nomes com suas diversas inflexões, uso das letras maiusculas, e accentos prosodicos.
>
> A segunda conterá as divisões das sillabas, Regras de Pontuação e mais sinaes orthograficos.
>
> A terceira comprehenderá a Conjugação dos Verbos regulares e irregulares com as diversas inflexões que nelles se-observão, os nomes proprios de homens e mulheres e alguns sobrenomes, nomes proprios das cidades e villas do Brasil, abreviaturas das palavras na escrita, e os numeros com os seus correspondentes ordinaes, em letras romanas e em diversas linguas mais relacionadas com a nossa.
>
> A quarta finalmente constará sómente do Vocabulario contendo as explicações já no Prologo mencionadas (p. 7).

Observe-se que o autor, valendo-se de seu intenso sentimento patriótico compatível com o momento sócio-histórico em que se encontra o Brasil –uma nação com novas necessidades– apresenta uma clara preocupação em relação ao conceito de bem escrever, repudiando os vocábulos estrangeiros a fim de preservar a Língua Portuguesa em seu uso indicado por aqueles que melhor usam a língua determinando a norma culta.

Ao tratar das letras do alfabeto, divide-as em vogais e consoantes. Quanto às vogais, afirma serem nasais e orais e tece considerações sobre as vogais dobradas, citando Duarte Nunes do Leão (1576), que já censurava tal uso

deixado no "Latim" para diferenciar as vogais longas das breves. Cita, ainda, João Franco Barretto (1671), que comenta a necessidade de se dobrarem as vogais quando formam duas sílabas como no caso de *vôo*. No mesmo capítulo, trata de todos os encontros vocálicos, descrevendo-os e exemplificando-os.

Quanto às consoantes, apresenta-as uma a uma, indicando, primeiramente, sua pronúncia –"F tem um som labial dental **forte,** como em Fé - e, em seguida, sua posição silábica - Nenhuma palavra acaba por f, como acontece na língua ingleza e franceza".

Para ambas, indica de maneira cuidadosa, a pronúncia de cada uma das manifestações consonantais e vocálicas, e suas várias posições nas sílabas do português e, pelo momento histórico-cultural em que se insere, preocupa-se com a comparação da língua portuguesa, principalmente, com as línguas italiana e castelhana:

> Na lingua castelhana NN que de ordinario se escreve N com til tem o som do nosso **nh** - Z na lingua italiana tem o som como **ts**, e algumas vezes mais brando com som de **dz** (p. 36).

Quanto aos acentos, descrevem-se os mesmos e atuais: agudo, grave e circunflexo, sendo que o grave é apontado como acento desusado.

A formação do plural dos nomes apresenta-se de forma muito criteriosa assim como as regras gerais e particulares para o uso dos sinais de pontuação. Cumpre, aqui, salientar o fato de termos a seguinte regra:

> Entre cada uma das palavras deve mediar um pequeno espaço em branco para se não confundirem (p. 43).

Tal norma se justifica pelo fato de documentos de séculos anteriores apresentarem-se com palavras escritas juntamente, sem separação, o que dificultava a leitura e a compreensão dos textos.

Temos, pois, a primeira parte abordando as letras e os acentos gráficos e a segunda parte, as sílabas e os sinais de pontuação. A terceira parte, **Conjugação dos verbos regulares e irregulares**, apresenta todos os tempos verbais com a terminologia atualizada, em se considerando os séculos anteriores, XVI, XVII e XVIII, pois já há a denominação pretéritos. Comparando-se com a NGB (Nomenclatura Gramatical Brasileira), há denominações desatualizadas como o Condicional e o Conjuntivo.

Deve-se salientar, também, as observações referentes às irregularidades verbais como:

verbos em *car* - *c* e *qu*	ficar	fico	fique
verbos em *gar* - *g* e *gu*	pagar	pago	pague
verbos em cer - *ç* e *c*	conhecer	conheço	conhece (p. 54).

Tais "irregularidades", segundo Coruja, não devem ser assim consideradas, porque, de acordo com Jerônimo Soares Barbosa, também citado como escritor de "doutrina", a mudança de letras para tornar a pronúncia regular não seria uma irregularidade e sim uma adaptação fonética.

Em relação aos verbos, recorre a um artifício comum entre os "gramáticos" que é explicitar as formas mais usadas e elencar, em vocabulário, os verbos que se conjugam como os dos paradigmas expostos.

Precisa-se mencionar, ainda, a preocupação com os antropônimos, com os topônimos (em especial com o nome das cidades e vilas do Brasil) e com os números que revelam uma grande peculiaridade em sua apresentação: primeiramente, os números vêm divididos em arábicos, cardinais, ordinais, latinos e romanos e, em seguida, os cardinais são apresentados em castelhano, francês, italiano e inglês.

Numa época em que se valoriza a volta aos antigos, Coruja busca respaldo para suas "permissões" e "proibições" em gramáticos de prestígio de séculos anteriores (João de Barros, Duarte Nunes do Leão, Álvaro Ferreira de Vera, João Franco Barretto, Jerônimo Soares Barbosa entre outros),que reforçam a tradição gramatical estabelecedora da norma padrão-culto ditada pela elite dominante, detentora do poder, inclusive lingüístico.

A quarta parte, em que se apresenta o vocabulário, tem por objetivo ser uma recorrência facilitadora da escrita, pois não se remete aos sentidos das palavras, mas sim à maneira de grafá-las. Em relação a essa metodologia, justifica-se Coruja, baseado em dois argumentos: o primeiro diz respeito ao preço de um grande e completo dicionário (o que o torna acessível a poucas pessoas); o segundo, ao volume de informações que desagrada àqueles que têm somente a preocupação com o bem escrever as palavras sem procurar a sua significação. Assim, a concisão e a clareza, características buscadas por todos os seus antecessores, segundo o autor, perpassam a sua obra.

Com efeito, apresentamos, nesta oportunidade, um gramático preocupado com o ensino de Português, mencionando claramente a necessidade de elaboração de um *Compêndio de Orthografia da Língua Nacional*, tarefa a que Antônio Coruja se lança para pôr a público uma obra atualizada, mantenedora da norma culta e acessível não só "para os sabios e literatos dos quais espera a devida critica para melhor perfeição da Obra em alguma futura edição, mas também aos que não podendo dar-se ao estudo da Lingua, se-contentão com escrevêl- sem erros". Esta obra é, portanto, de grande valia pelas posturas relativas ao momento histórico, caracterizado pela bifurcação do português nas modalidades portuguesa e brasileira, que se delineava desde o século XVIII, e pelas exposições relativas à Língua Portuguesa de maneira clara e simples.

Olhar para o passado importa à medida que, conhecendo a nossa origem, revelamos uma parte considerável de nossa existência no tempo. É na busca do

conhecimento de nossas raízes que chegamos a entender as razões históricas que determinaram os rumos dos saberes estruturados ao longo dos tempos e que nos possibilita, ainda, compreender certos fenômenos lingüísticos a fim de que sejam trilhados novos percursos para *"re"*-escrever a história da implantação da Língua Portuguesa no amplo espaço da lusofonia.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO, A. M. *Curso de história da civilização portuguesa*. Porto Editora: Porto, Livraria Arnado: Coimbra, Emp. Lit. Fluminense: Lisboa, s/d.

AUROUX, S. *Histoire des Idées Linguistiques, vol. 1* (La naissance des métalangages en Occident et en Orient), Bruxelles: Mardaga. 1989.

AUROUX, S. *Histoire des Idées Linguistiques, vol. 2* (Le développement de la grammaire occidentale). Bruxelles: Mardaga. 1992.

AUROUX, S. *Histoire des Idées Linguistiques, vol. 3* (L'hégémonie du comparatisme). Bruxelles: Mardaga, 2000.

BASTOS, N.M.O.B. "O ensino de português e os gramáticos do século XVI". In *Revista Brasileira de Lingüística*, São Paulo, 1984.

BESSELAR, J. v. D. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo, Nacional, 1975

CORUJA, A. A. P. *Compendio da Orthografia da Lingua Nacional*. Rio de Janeiro, Typographia Franceza, 1848.

CUNHA, C. & CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

KOERNER, Konrad. "Questões que persistem em Historiografia Lingüística". *Revista da Anpoll*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, n° 02: 45-70.

MARTINS, N. S. *História da Língua Portuguesa: V. Século XIX*. São Paulo, Ática, 1988.

PINTO, E. P. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos, I 1820/1920, fontes para a teoria e a história*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, EDUSP, 1978.

SWIGGERS, Pierre. "Reflections on (Models for) Linguistic Historiography". *In*: HÜLLEN, Werner (ed.). *Understanding the Historiography of Linguistics Problems and Projects*. Münster: Nodus, [s/d.], p. 21-34.

PARA UMA GEOLINGÜÍSTICA DO MUNDO DA LUSOFONIA

Suzana Alice Marcelino Cardoso
Universidade Federal da Bahia / CNPq - Brasil

Resumo: Examina-se a possibilidade de documentação da língua portuguesa, na perspectiva da Geolingüística atual, em diferentes áreas da Lusofonia. Para isso (i) justifica-se a importância de levantar-se a documentação na perspectiva da geolingüística pluridimensional; (ii) mostra-se o sentido de estudos dessa natureza não só como instrumento para conhecimento da realidade da língua, mas também como subsídio para o aperfeiçoamento do ensino-aprendizagem que dela se faz e (iii) ilustra-se o pretendido com alguns fatos exemplificativos, selecionados no campo semântico- lexical e colhidos a diferentes falantes do mundo de língua portuguesa. Com esse pensamento inicial, pergunta-se: Por que não se cogitar de uma Geolingüística do mundo da Lusofonia como contribuição para a construção da sócio-história da língua portuguesa nos diferentes continentes?

A comunicação procura, assim, responder a essa indagação, apontando razões de ordem diacrônica, de ordem sincrônica, de ordem social e de ordem política, e tentando demonstrar a viabilidade de um trabalho dessa natureza, envolvendo o mundo da lusofonia.

Conclui-se, após exame de casos ilustrativos, pela necessidade de uma descrição de natureza geolingüística do português nas diversas partes em que é falado, porque razões históricas, sociais, políticas e, fundamentalmente, lingüísticas deixam evidente a importância de sua concretização.Apresenta-se, por fim, e à guisa de contribuição inicial, um esboço de proposta para esse trabalho.

Palavras-chave: Dialectologia. Geolingüística. Língua portuguesa. Constituição de corpus.

Retomo, nesta comunicação, pensamentos externados em 1994, por ocasião do Congresso Internacional sobre o Português, realizado em Lisboa, de 11 a 15 de abril, no qual, a convite dos organizadores apresentei o trabalho "A política de ensino do português nas universidades estrangeiras". Trata-se de algumas medidas que me pareceram relevantes para uma política de conhecimento, difusão e ensino da língua portuguesa. Referia-me, àquela altura, a três questões, que passo a citar como constam do mencionado texto:

"1. A consolidação de um banco de língua portuguesa que contemplasse tanto a realidade oral quanto a documentação escrita.

2. Estudos contrastivos do português.

3. Estabelecimento de vocabulário básico."

Ao retomar tais reflexões, quero fazê-lo para caminhar numa direção mais específica e que tem a ver com a documentação da língua nas diferentes áreas da Lusofonia e na perspectiva da Geolingüística atual. E para isso desenvolvo a minha argumentação (i) justificando a importância de documentar-se a língua portuguesa nessa visão lusofônica e numa perspectiva da geolingüística pluridimensional, (ii) mostrando o sentido de estudos dessa natureza não só como instrumento para conhecimento da realidade da língua, mas também como subsídio para o aperfeiçoamento do ensino-aprendizagem que dela se faz e (iii) ilustrando o que digo com considerações muito iniciais e preliminares, na perspectiva geolingüística, e por isso com o caráter prioritariamente de exemplificação, de alguns fatos no campo semântico-lexical, a que pude chegar graças à colaboração dos colegas e de estudantes africanos que freqüentam a Universidade Federal da Bahia, que muito gentilmente atenderam à minha solicitação e aos quais registro os meus agradecimentos[1].

A IMPORTÂNCIA DE DOCUMENTAR-SE A LÍNGUA PORTUGUESA NA VISÃO LUSOFÔNICA

A contemporaneidade vem assistindo, no campo dos estudos de Geografia Lingüística, a uma efervescência de produção de estudos nessa área, traduzida no aparecimento de numerosos atlas lingüísticos e em diferentes partes do globo. Se os atlas lingüísticos nacionais, seguidos dos regionais, se constituem nas primeiras manifestações dos estudos geolingüísticos, presentemente o foco de interesse se expande na direção de famílias de línguas e das próprias línguas que povoam um continente, como o demonstram o *Atlas Lingüistique Roman* (*ALiR*), inscrito entre os atlas de famílias de línguas, e o monumental atlas do continente europeu, o *Atlas Linguarum Europae* (*ALE*), que recobre toda a Europa.

Há, pois, uma preocupação e um desejo de buscarem-se os veios de cada língua, os domínios de sua extensão, os territórios geopolíticos pelos quais caminha. E isso vem sendo a tarefa da Geolingüística contemporânea, não importando a natureza da metodologia seguida, seja ela orientada por uma visão monodimensional, seja pautada por princípios pluridimensionais, caminhos que não se me afiguram excludentes, mas passíveis de serem trilhados, na atualidade, a depender do objetivo principal que se busque alcançar.

1. Refiro-me aos professores João Saramago (de Portugal) e Irene Mendes (de Moçambique), e aos estudantes africanos da Universidade Federal da Bahia Julieta Gomes de Pina (de Cabo Verde) e Edson Tiny (de São Tomé e Príncipe).

O espaço, sem sombra de dúvida, é a base dessa geografia das línguas e continuará a sê-lo, independentemente das configurações que as comunidades venham a assumir e do método que se use para descrever as línguas nelas faladas. O confronto espacial entre as diferentes formar do **dizer-se** , seja pela variação nos usos de uma região em relação a outra, seja pela presença/ausência de denominações encontradas numas e inexistentes noutras áreas, é e continuará sendo de extrema importância e basilar para quaisquer outros tipos de consideração nesse campo da Geolingüística. Nada obstante esse reconhecimento, a realidade do mundo atual, a configuração das comunidades modernas, o alto grau de mobilidade entre os povos e a expansão de informação pelos meios de comunicação os mais diversos vem apontando para a necessidade de serem, também, observadas as implicações dos aspectos sociais, ao lado dos diatópicos, na diferenciação/caracterização dos usos de uma língua. E isso me faz reconhecer e afirmar que não há prevalência de uma sobre outra das modalidades de fazer-se Geolingüística, mas que ambas – a visão monodimensional e a visão pluridimensional – assumem lugar de importância nos estudos lingüísticos atuais.

Essa breve referência ao contexto geral tem por objetivo destacar a importância de pensar-se numa Geolingüística do e para o mundo da Lusofonia, em outras palavras, numa Geolingüística que dê conta do que se passa nos diferentes países que têm a língua portuguesa como uma das suas formas de expressão.

O SENTIDO DE ESTUDOS PARA A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA LÍNGUA PORTUGUESA

Com essas palavras iniciais, quero introduzir a questão: Por que não se pensar numa Geolingüística do mundo da Lusofonia como contribuição para a construção da sócio-história da língua portuguesa nos diferentes continentes? E isso é o que me estou propondo discutir, mais do que discutir, lançar como misto de apelo e desafio a nós todos, os interessados nessa área dos estudos lingüísticos e os convencidos da importância da integração do mundo de língua portuguesa.

E as razões são facilmente passíveis de serem encontradas.

Uma razão de ordem diacrônica – A história da expansão da língua portuguesa no mundo tem um marco definido no tempo, com a sua história conhecida pelo menos no que de mais importante a constitui. São decorridos por volta de 500 anos desse espraiamento do português por vários continentes. No curso desse tempo, cada uma das áreas alcançadas pelo esforço lusófono seguiu seu caminho, traçou – ou deixou traçarem! – o seu destino, envolveu-se em conluios lingüísticos. O que nasceu de um mesmo português europeu é hoje

diversificado, multifacetado. E qual é a dimensão dessa diversidade? Em que nível se faz mais evidente? Em que níveis tem resistido a mudanças e caminhado de forma homogênea? Eis uma primeira questão para a qual se precisa de resposta.

Uma razão de ordem sincrônica – Dessa multifacetada cara do português no mundo importa traçar um perfil da realidade atual em cada parte. Passados 500 anos, como está a nossa língua portuguesa? Que rumos tem tomado aqui e acolá e o que tem motivado a seleção das novas trilhas a seguir? Uma descrição da realidade na perspectiva diatópica é fundamental para se traçarem os rumos da sua história e se entenderem os caminhos seguidos em cada parte, em cada momento.

Uma razão de ordem social – Língua e sociedade caminham juntas e de forma indissociável. Os usos de uma língua estão, assim, intrinsecamente vinculados à natureza do falante que dela se apropria. Em conseqüência, os fatores sociais que se fazem presentes numa comunidade de fala interferem no domínio da língua e trazem à cena peculiaridades que se identificam como traços diastráticos, diagenéricos, diageracionais ou diafásicos, responsáveis, todos eles e cada um, pela diferenciação de usos.

Uma razão de ordem política – E se no dizer do poeta "A língua é minha pátria" (FERNANDO PESSOA, *Livro do desassossego*, "Minha Pátria é a Língua Portuguesa"), somos todos, os do mundo da lusofonia, uma grande Pátria, uma única Pátria, possivelmente ainda não explorada devidamente no seu potencial político, social, histórico e lingüístico. E a esse potencial lingüístico quero ater-me.

O QUE, DE MODO PRELIMINAR, NOS PODEM REVELAR DADOS LINGÜÍSTICOS DA LUSOFONIA?

Ignoramos muito ou quase toda a realidade lingüística do mundo da lusofonia no tocante à situação da língua portuguesa e das relações que se podem estabelecer entre os diferentes usos nos diversos sítios. Não seria a hora, pergunto, de enfrentarmos esse desafio e buscarmos as imensas trilhas seguidas pela nossa língua portuguesa?

Para embasar as minhas considerações tentei recolher dados desse imenso mundo lusófono. Escolhi alguns itens semântico-lexicais e sobre eles procurei obter informação de natureza onomasiológica, buscando dados que foram coletados por correspondência ou em breves entrevistas, sem preocupação de uma caracterização rígida dos informantes a não ser a da sua naturalidade e da vivência na sua terra. Os dados que pude recolher, permitem, com a finalidade meramente ilustrativa, argumentar em favor do que me proponho defender. Assim, vamos a eles.

Pensei, inicialmente, em alguns itens da área semântica TERRA e VIDA FAMILIAR. Em conversa com Perpétua Gonçalves, colega de Moçambique, por ocasião do IV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Lingüística (Brasília-Brasil-, fevereiro de 2005), sugeriu-me ela a inclusão de alguns itens relacionados à vida urbana. Dessa forma, organizei um pequeníssimo rol de seis perguntas assim constituído:

Pergunta 1 –Denominações dadas para a estrela que, no céu, se desloca de um lugar para outro? (O item é ESTRELA CADENTE) (Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

Pergunta 2 - Denominações dadas para o fenômeno que aparece no céu, em dia de chuva, com listras coloridas (O item é ARCO-ÍRIS))(Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

Pergunta 3 - Denominações dadas para o filho mais novo, o nascido por último, numa família de vários filhos? (Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

Pergunta 4 - Denominações para o transporte coletivo – que funciona sobre trilhos – que serve ao deslocamento das pessoas dentro de uma cidade (Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

Pergunta 5 - Denominações para o transporte coletivo – que funciona sobre rodas de borracha, pneus – que serve ao deslocamento das pessoas dentro de uma cidade (Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

Pergunta 6 - Denominações para o conjunto de luzes – verde, amarelo, vermelho – que, nas ruas, servem para orientar o trânsito nas cidades (Indicar qual é a denominação geral e quais as que têm cunho regional, dialetal).

O resultado dessa, vamos denominá-la, «mini-pesquisa» assim se configura:

DIVERSIDADE DE USOS NO MUNDO DA LUSOFONIA

Como se pode observar, não constam dados de Angola e Guiné Bissau pela impossibilidade de, no tempo disponível, obter as informações pretendidas.

Dos dados, por necessidade de restringir-me no tempo, destaco, para breves considerações, as respostas à questão 3.

Para denominar **o filho mais novo**, aquele que, numa série, é o último, registram-se, como se vê na Tabela, as seguintes designações:

Benjamin – «o filho mais jovem de uma família». Etim. antroponimia latim *Benjamin*<hebraico *biniamin* 'filho da mão direita' e na Bíblia, o filho mais moço preferido de Jacó.

Perguntas Países	1 Estrela cadente	2 Arco-íris	3 Filho mais novo	4 Transporte urbano sobre trilhos	5 Transporte urbano coletivo sobre pneus	6 Sinalização urbana
Angola	Sem dados					
Brasil	Estrela cadente Zelação	Arco-íris Arco-da-velha Arco-da-aliança Arco-celeste Arco-de-boi Barra de nuvem Olho-de-boi Sete cores	Caçula Filho mais novo	Bonde	Onibus Marinete	Semáforo Sinal Sinaleira Farol
Cabo Verde		Arco-íris	Caçula codê	Bonde	Autocarro	Semáforo
Guiné Bissau	Sem dados					
Moçambique	Estrela cadente Estrela Estrela que se desloca	Arco-íris	Caçula Filho mais novo		machimbombo	Sinal Semáforo Stop
Portugal	Estrela cadente	Arco-íris Arco-da-velha Arco-da-velha à tarde Arco-da-paz Arco-da-aliança Arco-virgem Arco-de-Nossa Senhora Arco-de-chuva Arco-celeste Aurelo da velha Cinta de la raposa Cinta-da-velha	Benjamin Mais novo Mais moço Mais serôdio Serôdio Menino do ovo Tração	Elétrico	Autocarro Urbana O carreira X	Semáforo Sinal sinais
São Tomé e Príncipe	Estrela cadente	Arco-íris	Codê	Carrinho de linha	Autocarro	Semáforo

Caçulo(a).– «o mais novo dos filhos ou irmãos. Etim. Quimbundo *kasule* 'último filho'.

Codê – «último filho ou filha de um casal». Etim. palavra crioula de Cabo Verde; outras fontes ligam também ao forro (Registrada com vogal final aberta).

Derradeiro – Registrada na acepção de «último», mas não de referência especificamente a filho.

Mais moço [designação metafórica + intensividade]

Mais novo [designação metafórica + intensividade]

Mais serôdio [designação intensiva]

Menino do ovo [designação metafórica + intensividade]

Ponta de rama [designação metafórica]

Serôdio – «que ocorre fora do tempo; extemporâneo; tardio». Etim. latim *serotinus, a, um*.

Tração – Não registrado para esse acepção ou similar.

Os itens ***benjamin***, ***caçulo(a)***, ***codê***, ***derradeiro*** e ***serôdio*** aparecem registrados no *Dicionário Houaiss,* conforme as indicações que se vem se transcrever, na acepção com que figuram nas respostas dadas. As demais são denominações de cunho metafórico a que se tem associado mecanismos de intensificação do sentido e a última delas — ***tração*** — não está dicionarizada para esta acepção específica, ocorrendo o seu registro com outros sentidos.

Observando-se a distribuição espacial dessas formas, desprezadas as que são expressões metafóricas ou refletem processo de intensificação, verifica-se que apresenta um traçado peculiar:

Benjamin e **serôdio** – Portugal

Caçulo(a) – Brasil, Cabo Verde, Moçambique

Codê – Cabo Verde, São Tomé e Principe

Obviamente que só a título de ilustração e para demonstrar a importância dos estudos comparativos no mundo da lusofonia, verifica-se que três isoglossas apontam muito nitidamente para o traçado de espaços definidos:

a primeira – isoglossa de ***benjamin*** e **serôdio** – põe Portugal de um lado e do outro os demais países de África e América;

a segunda – isoglossa de ***caçulo(a)*** – reúne Brasil, Cabo Verde e Moçambique;

a terceira – isoglossa de ***codê –*** põe numa mesma área Cabo Verde e São Tomé e Príncipe.

Por que esse traçado? Por que esses caminhos, e não outros, seguidos por tais denominações? São perguntas para as quais um estudo geolingüístico de natureza pluridimensional, certamente, poderá trazer respostas.

À BUSCA DE UMA CONCLUSÃO

Essas breves considerações, com a exemplificação singela que apresento, afiguram-se como razões que levam a um trabalho conjunto do mundo de língua portuguesa. Os dados que acabo de, brevemente, examinar parece que justificam uma investida no campo lingüístico. Essa investida, creio eu, poderá ser

feita pelo caminho da Geolingüística, numa visão pluridimensional, o que nos levaria a um atlas do mundo da lusofonia, capaz de exibir, de forma intercomparada, fatos semântico-lexicais, fonéticos, morfossintáticos. E essa é a proposta, ou o desafio, que lanço a nós todos nesse encontro de lusitanistas. E a nossa resposta poderia ser – poderá ser – formalizada na criação de um grupo de estudo, com representação de todos os países lusófonos, que definiria os princípios do trabalho a ser executado, a metodologia a ser seguida, o cronograma e as estratégias a serem traçados para consecução do desiderato.

BIBLIOGRAFIA

Atlas Linguarum Europae (ALE). Assen-Maastricht: Van Gorcum, 1983-1990. v. 1-4. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1998. v. 5.

Atlas Linguistique Roman (ALiR). Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato; Libreria dello Stato, 1996. v. 1, 1996, v. 2, 2002.

HOUAISS, Antônio e SALLES, Mauro de: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, 2001.

"QUE FALTA ME FAZ UM XODÓ": A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO DESPERTAR DA LÍNGUA PORTUGUESA EM TIMOR-LESTE

Regina Helena Pires de Brito
Universidade Presbiteriana Mackenzie, IP – Pontifícia Universidade Católica (SP) e Instituto Nacional de Lingüística de Timor-Leste

Vera Lúcia Consoni Busquets
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo: Em Timor-Leste, no período de 24 anos em que a manifestação em língua portuguesa fora proibida pela ocupação indonésia, foi também cerceada a divulgação de manifestações culturais brasileiras que sensibilizavam até então a população lusotimorense. Neste contexto, o futuro do português, língua de cultura, como língua oficial "de" e "em" Timor-Leste, dependerá muito da política educacional e cultural, da mobilização dos vários setores da sociedade timorense, da disposição da comunidade e do apoio dos países lusófonos. Aqui se insere o projeto "Universidades em Timor-Leste", convênio entre três universidades brasileiras (Mackenzie, USP e PUC-SP) e a Universidade Nacional de Timor-Leste e que tem como princípio sensibilizar a população para a comunicação e expressão em língua portuguesa, com a utilização da música e de elementos culturais brasileiros diversos. A estruturação do projeto baseou-se em pesquisas de caráter sociolingüístico realizadas junto à população timorense. Destaque-se que a seleção das músicas de trabalho procurou contemplar canções comprovadamente conhecidas e cantaroladas pela população, mescladas a outros tipos de músicas, de forma a ampliar o leque de conhecimento de compositores e tendências melódicas brasileiras. O projeto, em sua primeira edição, ocorreu de agosto a dezembro de 2004, tendo sido enviada a Timor-Leste uma equipe de 19 universitários, dentre os quais uma coordenadora acadêmica[1]. É sobre o desenvolvimento, a prática didática e a receptividade dos timorenses com relação a esta edição piloto de que trataremos nesta apresentação. Do ponto de vista dos resultados lingüísticos, percebe-se uma alteração na postura de muitos frente à língua portuguesa que, afinal, "não é tão difícil assim" – como registram quase todos os relatórios recebidos. Além disso, certamente, chegou a Timor-Leste uma maneira diferente de se pensar a disseminação da língua portuguesa, uma outra possibilidade de acesso à educação formal em português.

Palavras-chave: lusofonia – Timor-Leste – variação lingüística – ensino de língua.

1. Vera Busquets, uma das responsáveis por esta apresentação.

Timor-Leste vivenciou, no período compreendido entre 1975 e 1999, uma política de "destimorização" aplicada pelo dominador indonésio, que, no plano lingüístico, representou a inclusão de uma nova forma, manifestada na imposição da "bahasa indonésia" (ou "língua Indonésia", variante do malaio), na minimização do uso da língua nacional, o tétum, e na perseguição à língua portuguesa. Em 1999, a ONU chegou ao território a fim de garantir a paz e iniciar a reconstrução do país, trazendo consigo o inglês, sua língua de trabalho (e que já se fazia presente devido especialmente à proximidade com a Austrália). Com a independência e a constituição da República Democrática de Timor-Leste, em maio de 2002, a língua portuguesa assume o estatuto de oficial, ao lado da língua tétum - acrescente-se a esse painel, as outras dezenas de línguas locais ali faladas.

Assim é que, expressar-se em português, para os timorenses, tal como aparece em documentos oficiais do governo desse novo estado nacional, é uma forma de mostrar uma face diferenciada do país, em relação aos projetos hegemônicos da Austrália (inglês) e da Indonésia. Estreitamente associados à língua, estão os campos de produção simbólica da literatura, canção popular, televisão, cinema, teatro, etc. – enfim, um conjunto de linguagens e práticas discursivas que intercorrem entre si, mostrando grandes similaridades comunitárias entre os países de língua portuguesa. Ao longo do período em que a manifestação em língua portuguesa fora proibida, foi também cerceada a divulgação de manifestações culturais de expressão portuguesa, como as brasileiras que sensibilizavam até então a população lusotimorense, em especial a canção popular e a literatura modernista.

Neste contexto, o futuro do português, língua de cultura, como língua oficial "de" e "em" Timor-Leste, dependerá muito da política educacional e cultural, da mobilização dos vários setores da sociedade timorense, da disposição da comunidade e do apoio dos países lusófonos. Aqui se insere "Universidades em Timor-Leste", Projeto realizado em ação conveniada entre três universidades paulistas: a Universidade de São Paulo (USP), a Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pelo lado brasileiro, e com o apoio da Universidade Nacional de Timor-Leste (UNTL), pelo lado timorense. Foi com o projeto *CANÇÃO POPULAR E CULTURA BRASILEIRAS EM TIMOR-LESTE: HIBRIDISMO CULTURAL E COMUNITARISMO LINGÜÍSTICO EM EXECUÇÃO E DISCUSSÃO,* de autoria de Regina Helena Pires de Brito (UPM) e co-autoria de Benjamin Abdala Junior (USP), que a ação arrancou em agosto de 2004. Apoiando-se em pesquisa de natureza sociolingüística realizada[2] em Timor-Leste, aliada a debates acadêmicos com o

2. Pesquisa desenvolvida pela lingüista Regina Helena Pires de Brito e documentada em relatórios enviados ao Programa Alfabetização Solidária, em artigos e comunicações realizados em

Benjamin Corte-Real[3] e Geoffrey Hull[4], fundamenta-se em estudo da situação lingüística e cultural do país, realizado *in loco,* quando foram feitas entrevistas (gravadas em áudio e vídeo) com a população em geral (pertencentes a diferentes faixas etárias, classes sociais, graus de escolaridade, profissões e sexo). Complementarmente, foram recolhidos e analisados textos produzidos por timorenses e coletados elementos de natureza diversa, tais como letras de músicas, receitas, jornais, cartazes, panfletos etc. Este levantamento forneceu subsídios para análises contrastivas[5] que evidenciaram especificidades lingüísticas e culturais de cada Distrito timorense (e, por vezes, de determinados grupos menores).

Esta iniciativa, que foi submetida à aprovação de instâncias governamentais, educacionais e lingüísticas timorenses, define-se como um programa pedagógico-cultural para difundir e sensibilizar os timorenses para a comunicação e a expressão em português, em conformidade com a política nacional de cooperação entre os países de língua portuguesa, utilizando-se, neste caso, da canção popular brasileira como motivação didática. Convém assinalar que, situando-se no âmbito da cultura brasileira, não deixa de contribuir como meio auxiliar do processo de reintrodução da língua portuguesa no país, apoiado em música popular brasileira e em textos de nossa literatura contemporânea, visando prioritariamente a um público ainda não contemplado por outros programas de cooperação (brasileiros ou portugueses) – jovens timorenses, com idade entre 12 e 25 anos. Na prática, além desse público-alvo, o curso atingiu timorenses dos 7 aos 70 anos.

Seria ilusório supor um trabalho eficaz sem estabelecer uma relação com a realidade cultural local e desconsiderando a visão de mundo que a modalidade do português timorense (e a forte presença das línguas locais) revela. Desta forma, é impossível ignorar que as línguas são fatos culturais e que o aprendizado de uma língua supõe, ao lado do seu domínio, o conhecimento da cultura que a sustenta e o respeito à multiplicidade de olhares. Outra preocupação reside no plano da expressão lingüística: procurar tornar os usuários conscientes de que cada sistema lingüístico estrutura-se

---

congressos nacionais e internacionais e na monografia - **Timor of several languages, Timor of all the people, Timor of all the world**. Trabalho enviado para: UNESCO – Institute for Education International Award For Literacy Research. Germany, 2001.

3. Lingüista timorense com o qual realizamos trabalhos acadêmicos, Diretor do Instituto Nacional de Lingüística e atual Reitor da Universidade Nacional de Timor-Leste (UNTL).

4. Lingüista australiano especialista em tétum e grande defensor da oficialização do português em Timor-Leste.

5. BRITO, R.H.P. de et CORTE-REAL, B (2003) "Língua portuguesa em Timor-Leste: análise de algumas especificidades fonético-fonológicas". **Actas VIII Simposio Internacional de Comunicación Social**. Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada e Ministerio e Ciência, Tecnologia y Medio Ambiente.

diferentemente, mostrando que a estrutura da língua portuguesa é diferente da língua tétum ou da bahasa indonésia, embora o conteúdo da mensagem que o locutor deseja transmitir seja preservado. Em outros termos, além das palavras e das regras gramaticais, é preciso aprender, também, a pensar na outra língua, sendo ainda conveniente que se inicie por suas fundamentações mais importantes para os timorenses.

Assim é que a estruturação de um plano de difusão da cultura brasileira a partir de suas manifestações musicais em Timor-Leste reveste-se de algumas peculiaridades (além das lingüísticas apontadas), dentre as quais destacam-se o conhecimento das transformações e das condições sócio-históricas timorenses e a importância do estudo das relações culturais e da visão de mundo subjacente, que não deixa de trazer suas marcas em cada uma das línguas ali faladas.

Esta primeira edição do Projeto envolveu a preparação, deslocamento, fixação e acompanhamento de um grupo de estudantes de Graduação, especialmente das áreas de Letras, Comunicação e Artes, que reuniam competência musical e lingüística para a realização das atividades programadas. O acompanhamento das atividades didáticas foi feito in loco por uma "coordenação acadêmica", que se dirigia ao Conselho Executivo das Universidades e à Coordenação Lingüística e Didático-Pedagógica, baseada no Brasil.Todas as atividades foram registradas em documentos escritos, detalhadas em relatórios enviados semanalmente para a coordenação lingüística no Brasil. Além disso, foram feitas gravações (em áudio e vídeo) durante as aulas e em momentos de convívio com a população local – material disponível para análises.

As atividades didáticas organizam-se em 15 módulos (divididos em duas fases), adaptados para diferentes grupos, em média, de 30 alunos, estabelecidos a partir do grau de conhecimento/comunicação em língua portuguesa. Cada módulo correspondia às atividades programadas para uma semana, em encontros com duração prevista de 2 horas cada, três vezes por semana.

Os temas de cada módulo abordam canções impactantes, a princípio conhecidas dos timorenses, e capazes de suscitar interações com o público. Subjaz, aqui, uma concepção sociofuncional dos fatos da linguagem, associando elementos musicais e lingüísticos ao conjunto da cultura brasileira, em atividades epilingüísticas, de operação e de reflexão sobre as canções e textos complementares e alguns fatos da língua. Destaque-se que a seleção das músicas de trabalho procurou contemplar canções comprovadamente conhecidas e cantaroladas pela população, mescladas a outros tipos de músicas, de forma a ampliar o leque de conhecimento de compositores e tendências melódicas brasileiras.

O contato com músicas e, eventualmente, com textos de diferentes modalidades permitiu a abordagem, ainda que indiretamente, de tópicos como: os papéis da cultura brasileira e da língua portuguesa no contexto mundial e em Timor-Leste; a diversidade da música brasileira e de suas variantes lingüísticas; o conhecimento de outras culturas expressas via língua portuguesa; multiplicidade lingüística de Timor-Leste; as implicações e a importância da comunicação; a relação entre língua e cultura e a problemática tradução "palavra-por-palavra".

As aulas recorreram tanto à reprodução original das canções em CD player, quanto à execução ao vivo, com instrumentos diversos (violão, flauta, pandeiro e instrumentos de percussão vários), procurando a sensibilização para o aprendizado do manuseio do instrumento, da atividade de composição musical e do manejo de recursos lingüísticos básicos.

Por meio da música, estabelece-se um diálogo não apenas entre raízes (plurívocas) que contribuíram para a formação/construção da nacionalidade brasileira, mas também com a contemporaneidade, quando essas formas migram transnacionalmente de forma mais acentuada. Como dissemos, o repertório escolhido privilegiou canções e compositores apreciados pelo público de Timor-Leste. Ao lado desses autores já consagrados nesse país, situam-se outros que merecem ser conhecidos pelos timorenses, tendo em vista os impactos críticos que suas obras podem suscitar e possibilidades de reflexão sobre o sentido da construção da nacionalidade. Além disso, na letra de música, é possível discutir a nossa maneira de falar a língua portuguesa e desenvolver a capacidade expressiva e comunicativa na variante do português falado em Timor-Leste.

Os primeiros relatórios das atividades didáticas enviados pelas sub-equipes de monitores brasileiros já demonstravam o entusiasmo de ambos os lados – de brasileiros e de timorenses – destacando-se a acolhida e a receptividade dos timorenses. Trechos de um desses relatórios ilustram os primeiros contatos em sala de aula:

> Depois [da apresentação] perguntamos o porquê de quererem fazer o curso e o que esperavam dele (...). Um [aluno] contou sobre a influência do professor que havia falado que o curso seria dado por universitários brasileiros e teria como estratégia de ensino a utilização da música brasileira; o outro falou que o português é a língua oficial do país, por isso era importante aprendê-la, e o último falou que era preciso para Timor poder se integrar à CPLP e assim ampliar o seu comércio. Cabe observar que esse último foi calorosamente aplaudido pelos demais (Sub-equipe Nara, Alexandre e Rodrigo Santos).

A seleção dos temas dos módulos, que compõem o curso, permitiu reflexões sobre a Língua Portuguesa e sobre o próprio Projeto:

> Para mim, a língua portuguesa é muito bonita, muito importante e assim como os nosso herança (riquesa) que a gente tem que desenvolver. Então quem amar do seu país tem que amar da sua Língua oficial, por isso que eu queria estudar muito com língua português com vocês.[6]
>
> (depoimento de timorense, aluno do Curso)

> A discussão com a turma foi muito produtiva e mostrou-nos o quanto os alunos timorenses estão preocupados e conscientes da situação política e lingüística de seu país. Alguns deles ainda têm muitas dificuldades para se expressar em Língua Portuguesa, por isso, formulavam as questões em tétum e um aluno que falava bem Português traduzia para nós e vice-versa. Começaram perguntando sobre a possibilidade de continuação do projeto, uma vez que este só tem duração de três meses. (...) Expuseram suas dúvidas e angústias em relação à importância da Língua Portuguesa para Timor, ainda mais porque, segundo nos disseram, a partir de 2008, terão que produzir trabalhos de conclusão de curso em Português, mas estão preocupados, pois os próprios professores não sabem falar a língua em que terão que avaliar as teses. Além disso, embora a Língua Portuguesa tenha sido instituída, ao lado do Tétum, como língua oficial, há muita deficiência de material e de pessoas capacitadas para ensiná-la.
>
> (Sub-equipe Alexandre, Nara e Rodrigo Silva)

Quanto aos resultados destacamos alguns: (a) a sistemática e a dinâmica desenvolvidas que se mostraram inovadoras e eficazes para atingir os objetivos no contexto timorense; (b) o material didático que foi elaborado especificamente para a situação timorense e se revelou instrumento fundamental para o sucesso das atividades de sala de aula, garantindo a homogeneidade de conteúdo na sua aplicação nas diversas turmas; (c) a idéia de ter uma equipe constituída de jovens universitários (e não de profissionais formados) foi um grande diferencial, facilitando o entrosamento pela horizontalidade; (d) após momentos iniciais de certo estranhamento em relação à proposta, os timorenses, paulatinamente, passaram de uma posição tímida, submissa e retraída, para uma atitude mais participativa, entusiasmada, ativa, altamente receptiva; (e) o número (oficial) de timorenses beneficiados chegou a 594 alunos, excluindo-se deste total aqueles que assistiam às aulas esporadicamente, os que participavam sem estarem regularmente inscritos e, ainda, os timorenses que tiveram nossos próprios alunos como multiplicadores das atividades do Projeto, numa atitude natural do convívio cotidiano. Também é de se computar a presença de professores timorenses que utilizam nosso método e nosso material didático em suas aulas.

6. Todas as citações foram transcritas sem quaisquer alterações ou correções.

Quanto ao grande objetivo da empreitada, ou seja, a comunicação em língua portuguesa, registramos que o fato de a equipe ter tido alunos com diferentes níveis de conhecimento, domínio e uso da língua portuguesa não influenciou no resultado geral observado, no que diz respeito a: aproximação com a Língua Portuguesa; simpatia pela expressão em Língua Portuguesa; interesse pelo aprendizado da Língua Portuguesa; curiosidade pela cultura brasileira e pelas semelhanças com a timorense e com a portuguesa; certa desinibição para a expressão oral em português; notável esforço para o registro escrito em português:

> Iniciamos a aula mostrando, no mapa-múndi, Brasil e Timor, e apontando a identidade de tropicalidade que envolve os dois países. Logo começamos a comparar os dois e o que os caracterizavam países tropicais. (...) Passamos então a mostrar o que diferenciava os países; logo pontuaram a questão das vestimentas e nós falamos dos porcos nas praias de Timor. A briga de galo, que é tão comum e que faz parte dos costumes timorenses, também foi citada e por último falamos da mão de direção que é diferente. Levamos um longo tempo para explicar essa diferença, precisamos desenhar na lousa, interpretar, interpretar junto com um aluno, apontar para a rua, mas alguns ainda continuaram com olhares de dúvida. Então passamos revistas sobre o Brasil e logo identificaram a diferença da mão de direção. Ficaram muito curiosos com todas as fotografias, os animais, a vegetação etc. Essa atividade nos tomou bastante tempo da aula, queriam saber sobre a vegetação, o que era a escalada e ficaram espantados com uma catarata, pois só conheciam uma pequenina que existe em Timor.
>
> (Sub-equipe Alexandre, Nara, Rodrigo Silva)

Do ponto de vista dos resultados lingüísticos, percebe-se, nitidamente, uma alteração na postura de muitos frente à língua portuguesa que, afinal, "não é tão difícil assim" – como registram relatórios dos participantes e de autoridades e depoimentos de alunos timorenses. Além disso, seguramente, chegou a Timor-Leste uma maneira diferente de se pensar a disseminação da língua portuguesa, uma nova forma de "fazer-querer-saber", uma outra possibilidade de acesso à educação formal em português, um enriquecimento cultural mútuo, conforme atestam trechos extraídos do relatório elaborado pela Universidade Nacional de Timor-Leste:

> [...] de carácter informal e recreativo, além do usufruto do material pedagógico seleccionado para adequar ao gosto do público-alvo, o projecto conseguiu relaxar uma tensão que nem deveria existir, mas que subsistiu por muito tempo no seio da juventude e a larga população não-escolar. O projecto, através da sua seriedade científica e dos seus excelentes actores, conseguiu conquistar novos espaços fora das paredes do ensino formal, abrindo canais auxiliares para o florir efectivo e afectivo da língua na larga sociedade timorense. A música e a poesia permitiram ao aprendente informal o empolgar do conceito do espaço lusófono e das mais valias que lhe são inerentes.

> Deve-se notar que um dos factores importantes do sucesso do projecto foi o facto de o público timorense adorar as músicas brasileiras. Estas possuem um poder cativante, donde brota toda uma curiosidade que pode levar à voluntária busca da compreensão dos dizeres.

Para finalizar esta exposição, trazemos a voz de um dos participantes timorenses – motivação maior para que este sonho viesse a se tornar uma realidade:

DILI PRAIA DE COQUEIROS 24.13 OTL
28-11-2004

Penso que o curso foi bom, porque além de aprendi palavras mais também aprendi sobre a cultura de brasileira. Todos nosso Brasil eu trabalhei e aprendi no curso eu penso que a vossa cultura é quase igual como nossa cultura.

Sinto muito de aprender por isso espero que vou saber mais sobre vossa cultura mas como é possível? o nosso país medeu! então espero que vou haver mesmo curso com dias

Eu guardar o que eu aprendi, uma coisa que gostei muito no curso é exercícios-idéias entre nós. Este curso me fez alegre. Não costuma contar o meu sentimento, os meus desejos, mas através este curso deixei tudo o meu costume. Porque contar, cantar, sorrir, rir com outras pessoas.

Interessa temos que sorrir, e não haver mais guerra com vocês e muito obrigado como [illegible] [illegible] Timor-Leste! Amigos!!!

Lino Barros.

O GALEGO DESDE PORTUGAL E O PORTUGUÉS DESDE A GALIZA. ALGUNHAS NOTAS SOBRE A HISTORIA DUNHA POLÉMICA INACABADA

Xosé Ramón Freixeiro Mato
Universidade da Coruña

Resumo: As visións sobre a lingua da Galiza e de Portugal desde as perspectivas galega e portuguesa estiveron marcadas historicamente polo desencontro, nalgún caso pola confrontación e case sempre pola asimetría. Desde Portugal predominou a ignorancia e/ou a desconsideración cara ao galego, que en séculos precedentes se traduciu mesmo en negación da Galiza como reino histórico e que na actualidade se converte máis ben en indiferenza. Desde a Galiza os ilustrados do XVIII reaxen á defensiva contra Portugal e defenden a primacía do galego sobre o portugués. As polémicas dezaoitescas sobre as orixes da lingua e a relación entre galego e portugués serán substituídas nos últimos séculos pola polémica arredor do modelo de galego escrito, sobre todo desde a Galiza. Nesa polémica vai intervir de modo sobresaliente o profesor Rodrigues Lapa, que propón o portugués como modelo do galego culto, aínda que esa proposta, dunha forma máis ou menos clara, xa viña sendo realizada na Galiza desde o século XIX e durante todo o século XX. Perante ela o galeguismo vai actuar dividido: en tanto que a liña piñeirista nucleada arredor de Galaxia a vai rexeitar, a liña nacionalista representada por Carvalho Calero e en xeral o movemento reintegracionista vana asumir en diferentes graos.

Palabras chave: Galiza, Portugal, galego-portugués, polémicas lingüísticas.

1. As referencias ao galego nalgúns estudos históricos sobre o portugués

A gramática quiñentista de Fernão de Oliveira, datada en 1536, só cita unha vez «de *Galiza*, *galego*» (Oliveira 2000: 136) como exemplo de palabras derivadas, mais non aparece ningunha outra referencia directa. A gramática de João de Barros, de 1540, tampouco presta especial atención á Galiza e ao galego, aínda que valora positivamente as variantes faladas Entre-Douro-e-Minho, facendo mención de termos antigos que se conservan nese territorio, denominado como «conservador da semente portuguesa» (en Castro 1991: 41); mais nunha pasaxe un tanto escura parece cualificar despectivamente o galego cando se inclina por desterrar a «ortografia galega» e cita a expresión «escrevendo agalegadamente»; isto leva Pensado (1985: 54-5) a explicar que existía un sentimento xeneralizado na península no século XVI, e especialmente en Portugal, de desprezo polo pobo galego debido á grande cantidade de emigrantes que ocupaban os postos máis baixos da sociedade. Pêro de

Magalhães de Gândavo é autor dunhas *Regras que ensinam a maneira de escrever e a orthographia da lingua Portuguesa*..., de 1574, onde trata a 'cuestión da lingua' no que di respecto á relación entre portugués e castelán, mais non toma en consideración o galego. Na realidade, tanto Oliveira como Barros e Gândavo tratan os binomios latín/portugués e portugués/castelán (Buescu 1984: 128-135), mais ignoran en liñas xerais o galego e a Galiza, a que se referirá Duarte Nunes de Leão posteriormente na súa *Origem da lingoa portuguesa*, de 1606, mais de forma pexorativa na opinión de Sarmiento, como logo se verá.

En síntese, os gramáticos e historiadores portugueses quiñentistas procuran unha orixe prestixiosa para a lingua do seu país, que queren presentar como «a primeira língua de Espanha» en competencia co castelán (Buescu 1984: 201-207) e nesa altura tanto a Galiza como o galego, subordinados a Castela e á súa lingua, perderan o prestixio da época medieval e eran mesmo obxecto de burla nos dous reinos peninsulares veciños: «Com mais força, se isto é possível, do que em Castela também em Portugal se espalha na literatura e entre o povo a imagem vil do galego» (Vázquez Corredoira 1998: 88).

Diferente é o tratamento do galego nas gramáticas históricas modernas, máis proclives a referencias históricas do que as gramáticas sincrónicas. Os avanzos dos estudos filolóxicos e o coñecemento da lírica medieval non fan xa posíbel o ocultamento do galego á altura do século XX en que foron publicadas. Así, Williams (1975: 32-33) cualifica o galego como o «principal dialeto continental [do portugués] fora de Portugal», aludindo a que algúns «classificam o galego e o português como codialetos». Nunes (1989: 13), por súa parte, afirma que dos numerosos dialectos en que se cindiu o hispano-romano ten un interese especial o «galécio-português», pois del xurdirán as «duas linguas faladas em toda a faixa ocidental da Península -o galego e o português». Serafim da Silva Neto, pola natureza da súa obra, fai moitas máis alusións ao galego e á Galiza, recoñecendo «as duas áreas da Gallaecia dos tempos romanos: aquela que ficava ao norte do Minho e aquela que se estendia desse rio até o Douro», mais segue a historiografía castelanista, nomeadamente Menéndez Pidal, e ignora a existencia do reino da Galiza, que subsume no de León (Neto 1979: 348-61). Porén, á hora de fixar os grupos lingüísticos peninsulares sinala «o *português-galego*, o *espanhol* (castelhano, leonês, asturiano) e o *valenciano-catalão*» que, curiosamente, a seguir reordena como «o galego-português, o castelhano e o catalão» (Neto 1979: 365-6), dunha forma máis acorde coa realidade histórica. Recoñece, pois, dunha forma ou doutra, Silva Neto a orixe galega do portugués e explica a evolución deste como un proceso de desgaleguización: «A evolução da língua faz-se no sentido da desgaleguização (aqui entendida a Galiza no sentido romano, quando abrangia Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes); aos poucos vai-se perdendo o primitivo carácter galego-português» (Neto 1979: 390).

2. As polémicas de Feijóo e Sarmiento no século XVIII

O galego no século XVIII continuaba sumido nese longo silencio literario que supuxeron os séculos escuros, mais surxiron voces importantes que, aínda a se expresaren na lingua oficial do estado, saíron en defensa do galego e tentaron a súa dignificación como idioma romance autónomo e non como unha forma corrupta do castelán, por que se pretendía facer pasar. Nese proceso de reivindicación da lingua galega inevitabelmente tiña de xurdir o tema do portugués e a súa relación co galego, xerando algunhas polémicas naquela altura. Xa o español Lázaro Carreter reparou nelas e afirma que foron as guerras peninsulares as que viñeran romper o sentimento de unidade entre o castelán e o portugués, facendo que Portugal convertese o seu idioma nun símbolo máis da súa independencia. Consolidada a oposición entre ambas as linguas «como resultado del enfrentamiento de los intereses políticos», no século XVIII entra en xogo un terceiro elemento: «se discute el papel del gallego» (Lázaro 1947: 142).

O tema das relacións entre as linguas galega, portuguesa e castelá atraeu a atención do Padre Feijóo, que se ocupou desta cuestión no tomo primeiro do seu *Theatro crítico* ao tratar do «Paralelo de las Lenguas Castellana y Francesa». No apartado sexto do discurso XV (reproducido facsimilarmente en Verdelho 2000: 773-789) Feijóo introduce o portugués entre as linguas romances, que na altura os estudiosos reducían ao francés, español e italiano. Mais acrecenta que no portugués («lusitano») se debe incluír a lingua galega «como en realidad indistinta de la Portuguesa». Explicita a seguir Feijóo que a «Lengua Lusitana, ò Gallega» é un dialecto da latina e non subdialecto ou corrupción da castelá, gardando unha maior proximidade ou «parentesco» co latín do que esta última. Estabelecido este principio, dedica o frade bieito un «Corolario» a tratar das relacións entre galego e portugués, onde comeza por reafirmar «que el Idioma Lusitano, y el Gallego son uno mismo», acrecentando que o reino da Galiza comprendía naqueles tempos «buena porcion de Portugal, pues se incluia en èl la Ciudad de Braga, como consta de el Chronicòn de Idacio»; e termina o seu corolario afirmando que sendo o «Reino de Galicia assiento de la Corona, es claro que no pudo tomar el Idioma de Portugal, porque nunca la Provincia dominante le toma de la dominada, sino al contrario» (en Verdelho 788-9). Fica patente que en Feijóo transparece unha «ideologia patriótica de galeguidade», pois, alén de reivindicar o estatuto de non dialecto do galego-portugués a respecto do castelán, «o autor é levado a argumentar a superioridade do Galego com prejuízo da parte portuguesa» (Verdelho 2000: 760). O feito de Feijóo e os galeguistas que continuaron o seu pensamento insistiren nesta liña argumental é máis unha mostra da situación precaria do galego, necesitado de argumentos para manter viva na sociedade a idea da súa valía e idoneidade.

Esa referencia de Feijóo non tardou en provocar a correspondente resposta onde se afirma a superioridade do portugués a respecto do castelán e mais do galego. Foi ao ano seguinte, 1727, cando apareceu publicado en Madrid o *Discurso Philologico Critico sobre el Corolario del Discurso XV del Theatro Critico Universal. Que saca a luz Ernesto Frayer y le dedica al Excmo. Señor Bisconde* (véxase reprodución facsimilar en Verdelho 2000: 791-806). O propio Verdelho revela a identidade que se agocha baixo o pseudónimo de Ernesto Frayer, supostamente unha persoa española que sae en defensa e louvanza da lingua e da patria portuguesa, mais na realidade un portugués de nome Martinho de Mendonça que se encontraba en Madrid formando parte dunha embaixada real do seu país. O seu discurso, após os habituais prolegómenos, comeza por afirmar o obxectivo de dar contestación aos erros que contén a obra de Feijóo, escollendo como por acaso o problema da lingua e negando de entrada que os dialectos portugués e galego tivesen a súa orixe no inicio do reinado dos suevos. Afirma a persistencia do latín na orixe do portugués e do galego, e propón como fonte principal para a formación do galego-portugués a variante romance asturiana. Unhas veces fala de portugués ou galego e outras de portugués e galego, para finalmente, após proclamar o superior estatuto do portugués a respecto do castelán, terminar cunha descualificación contundente do galego, lingua en que «no sè que se escriviesse libro, digno de ser leído; y para que lo fuesse el *Theatro Critico*, no le escriviò en Gallego su Autor» (en Verdelho 2000: 806).

Sarmiento comezou a escribir sobre a Galiza dunha forma significativa en 1745, cando xa chegara ao medio século de vida, á volta dunha prolongada estadía nela. Porén, xa en 1732 saíra en apoio do seu mestre Feijóo e en defensa do galego (Lázaro 1947: 151). No ano 1754 fai outra viaxe á Galiza, que xa vai ser tema constante do seu traballo intelectual. A Galiza que el redescubrira xa na primeira destas dúas viaxes era unha Galiza pobre e decimada pola emigración, ao mesmo tempo que desprezada e vilipendiada fóra; mais el xa era consciente de que anteriormente fora un reino importante, feito que no seu tempo se ocultaba. Séntese, pois, impelido a saír na defensa desa Galiza empobrecida, maltratada e negada por que demostrou un grande interese; e vaino facer dunha forma contundente, mostrándose implacábel con aquelas persoas que fan burla dela ou dos galegos. É moito probábel a súa relación con portugueses destacados e eruditos, dada a súa condición de home sabio residente durante moito tempo na corte, e tamén resulta evidente que lera moitos autores do país veciño. Tal relación con Portugal semella parella á súa relación coa Galiza e seguramente comezase a través da lingua, pois, como afirma Méndez (2004: 700), cando descobre que sabe máis cousas da China que do seu propio país e decide recoller voces e frases galegas na súa viaxe de 1745, áchase con que non existen obras sobre o galego que lle sirvan de axuda,

resultando lóxico que, por proximidade, acuda ao portugués, sobre todo para o estudo etimolóxico das palabras. Ora, o que encontra nos estudos portugueses non só non responde ás expectativas, senón que o vai ir alporizando progresivamente. Segundo tamén nos informa Méndez, nas primeiras obras de temática galega é habitual que faga mención das correspondentes voces portuguesas cando comenta as galegas, citando con frecuencia os vocabularios de Pereira e Bluteau, nun principio con comentarios de natureza puramente lingüística. Mais, segundo vai adquirindo consciencia de que estes autores ignoran totalmente o galego e a Galiza, os seus comentarios tórnanse máis acedos, como ocorre na pasaxe en que comenta a palabra «geito» (Sarmiento 1970: 421), chegando mesmo a escribir: «Lo que más fuerza me hace es que en los *10 volúmenes* del *P. Bluteau*, no se hallan *6 etimologías* que sean pasaderas» (Sarmiento 1998a: 145).

No entanto, a súa animadversión contra Portugal vai ultrapasar o ámbito da razón lingüística nas obras escritas após a súa viaxe de 1754 á Galiza e nisto debeu ter moita importancia o coñecemento da obra de Duarte Nunes de Leão, ao descubrir que este non só ignora o galego, senón que ofende os galegos cando di que na Galiza nunca houbo reis nin corte (Leão 1983: 219-220). Aquí pode estar a orixe da actitude tan dura de Sarmiento a respecto de Portugal, pois xa non só é que Nunes de Leão considere inferior a lingua galega á portuguesa, senón que, alén diso, nega a existencia mesma do reino da Galiza. Méndez (2004: 702) infórmanos de que Nunes de Leão mereceu inclusive unha obra específica de Sarmiento, *Sobre el origen de la voz mixiriqueiro*, co subtítulo *Contra los portugueses*, até ao momento inédita. Mais xa na súa obra publicada achamos cumpridas mostras da contundencia con que descualificou o autor portugués e por extensión os portugueses en xeral. Na carta ao Padre Terreros faille unha crítica mesurada (Sarmiento 1974: 30). Mais en *Elementos etimológicos según el método de Euclides* a crítica a Duarte Nunes convértese en despiadada, sen aforrar cualificativos do máis groso calibre: «apuró todos los modos que se podrán soñar de ser ridículo, falso, ingrato, impostor, y como hoy diría un portugués, *fanforriñeyro*» [...]; «¿será creíble que ese *Duarte* escriba en el citado librejo, que la *lengua portuguesa* tiene muy poco de la *castellana* y nada de la *gallega*?»; e volta a descualificar Nunes de Leão por dar por só portuguesas e de orixe descoñecida voces plenamente galegas e de orixe claramente latina como *mixiriqueyro, magoa* e *saudade* (Sarmiento 1998a: 144-145). Aínda reincidirá Sarmiento nestes mesmos exemplos en *Onomástico etimológico de la lengua gallega*, aproveitando para atacar de novo Duarte Nunes, inclusive tamén por negar que dona Teresa, nai de Afonso Henriques, é filla bastarda de Afonso VI, feito que Sarmiento (1998b: 203-204) documenta con clareza. Na realidade, o que exaspera Sarmiento é que os portugueses queiran ignorar a Galiza e o galego, ou reneguen dela (Sarmiento 1998b: 155-156). Tamén lembra a importancia das

familias nobres galegas na historia de Portugal e reivindica como galegas as terras entre o Douro e o Miño (Sarmiento 1998b: 181).

3. O caso de Varnhagen no século XIX

O diplomata brasileiro Francisco Adolfo Varnhagen, na súa edición crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (1849), escribe unha introdución onde aparece como cuestión fundamental a da lingua en que se compuxo a lírica trobadoresca. No cuarto capítulo desa introdución comeza por resaltar a importancia da obra que edita por se tratar dun «monumento da linguagem» que revela o alto «grau de polimento» do portugués medieval, cuxa exaltación se converte en motivo subxacente do seu labor editorial (García Turnes 2002). Considera que o castelán e o portugués son linguas, en tanto que o asturiano e galego son dialectos, no sentido decimonónico de non posuíren un código elaborado con significativo cultivo escrito. Aínda que destaca a orixe e pureza latinas do galego e do portugués, porén remarca o carácter arcaico e inmobilista do primeiro. Mesmo chega a criticar algo que Feijóo non afirmou, que o galego e o portugués deban a súa orixe ao dominio suevo, pois o frade bieito mantén con clareza a súa orixe latina. A maior discrepancia entre os dous eruditos radica non tanto na cuestión de como se fragmentou o latín, senón en cando isto se produciu, pois para Varnhagen o latín xa estaba dividido en dialectos romances na época dos emperadores romanos, en canto que o dominio xermano provocou unha tendencia homoxeneizadora. Ese latín homoxéneo sería o idioma adoptado tanto polos primitivos asturianos como polos godos e polos demais cristiáns refuxiados no norte após a invasión árabe, sendo tamén o idioma levado polos reconquistadores por toda a Península.

Vai coincidir Varnhagen, en parte, con Feijóo en que o castelán se formou pola corrupción do latín en contacto cos árabes. Pon as cantigas que edita ao servizo da exaltación da lingua portuguesa e reinterpreta a pureza latina do primitivo romance hispano (o asturiano), fronte á corrupción semítica do castelán, «a maior gloria do portugués»; movido por este propósito, non está disposto a admitir que Portugal poida partillar a súa lingua «con outra nación que non sexa ou fose colonia súa» (García Turnes 2002: 59). Considera, pois, Varnhagen que o galego e o portugués son dúas identidades lingüísticas diferenciadas desde o período medieval, non cabendo a posibilidade, en consecuencia, de que a literatura trobadoresca sexa compartillada: ou é galega ou é portuguesa, inclinándose el finalmente por esta segunda opción, de modo que se en 1850 afirmaba que as *Cantigas de Santa María* de Afonso X estaban escritas na «linguagem que outrora se falava na Galliza», en 1872 volta a manter que están escritas en portugués. Porén, como tamén suxire García Turnes (2002: 58), esta afirmación prodúcese nun contexto en que a lingüística lusa do século XIX está a defender a independencia do portugués fronte ao español; e,

en tales circunstancias, o problema da existencia e identidade do galego vai ser algo secundario. Mais non o é para aquelas persoas da Galiza que no mesmo século XIX estaban empeñadas no labor de recuperaren o prestixio da lingua galega e de a dignificaren. Por iso, no galeguismo decimonónico son moi frecuentes as alusións á vinculación entre galego e portugués na procura dunha mellor valoración do galego, para lexitimar o intento de o elevar á categoría de lingua literaria, para conseguir que se convertese en materia de estudo, para frear o proceso de perda de uso e, en resumo, para reivindicar a súa utilización en todos os ámbitos (Hermida 1996: 117).

4. A polémica entre Lapa e Piñeiro no século XX

Se as polémicas a que se aludiu nos apartados anteriores tiñan, polo xeral, como denominador común a negación ou minusvalorización do galego por parte dos portugueses (ou brasileiros) e a reafirmación da primacía do galego sobre o portugués por parte dos galegos, na segunda metade do século XX vaise desatar unha polémica de teor diferente e de maior profundidade; tamén de máis interese, cando menos para o galego. Antes discutiuse sobre feitos históricos e sobre a interpretación da xénese e evolución dos romances hispanos, cuestións que o tempo foi clarificando de acordo co progreso dos estudos correspondentes, de modo que hoxe practicamente xa non se discute que o galego e o portugués (ou galego-portugués) derivan do romance galaico formado na antiga Gallaecia por evolución nese territorio do latín vulgar (véxase Freixeiro 2002: 19-51). Mais a polémica continúa precisamente arredor da relación entre os dous termos: galego e portugués ou galego-portugués; isto é, discútese se aínda estamos perante unha mesma lingua ou se a separación progresiva entre galego e portugués conduciu á división en dúas linguas diferentes. O debate dos anos setenta entre Rodrigues Lapa e Ramón Piñeiro pode ser o expoñente máis claro da reorientación da polémica nos últimos tempos.

Na altura de 1973 vaise estabelecer publicamente a polémica entre dúas posicións defrontadas: unha que propugna o portugués como modelo do galego culto e outra que procura unha vía propia para a fixación dese modelo. A primeira é defendida polo filólogo portugués Manuel Rodrigues Lapa nun artigo publicado en *Colóquio-Letras* e reproducido en *Grial* no mesmo ano; a segunda áchase recollida na inmediata réplica que Ramón Piñeiro dá ao artigo anterior neste mesmo medio. Ambos os posicionamentos terán adeptos e detractores. Ora, antes de máis, convén deixarmos claro que Rodrigues Lapa foi o modelo de erudito portugués que desde a Galiza se viña demandando e que aínda hoxe se bota de menos: unha persoa sempre atenta e preocupada pola lingua e a literatura galegas, que sentiu como algo propio e non alleo, que soubo recoñecer o peso da Galiza na formación do portugués e de Portugal, e que

tratou os autores galegos como escritores en portugués, segundo demostra a presenza deles nunha das obras de máis suceso do autor de Anadia, a *Estilística da Língua Portuguesa*. O seu galeguismo non foi, pois, puramente retórico.

A proposta de Lapa nace, como el mesmo di, do seu «entranhado amor pela Galiza», que demostrou en outras moitas ocasións. Por se nos seus libros non ficase totalmente claro, a publicación de parte da súa correspondencia privada (véxase Marques *et al.* 1997) disipa calquera dúbida ao respecto. Varias destas cartas con personalidades da vida cultural e literaria galega mostran que os seus argumentos acharon eco na Galiza e que a súa visión da cuestión era partillada por intelectuais nacionalistas como Carvalho Calero. Porén, outros intelectuais reaxiron contra esa proposta de Lapa, sendo se cadra o máis significativo Ramón Piñeiro, que expón igualmente con clareza a súa posición ao soster que son «tres as linguas que xurdiron do común galego-portugués: o galego, o portugués e mailo brasileiro» (Piñeiro 1973: 401). Este debate sobre o modelo do galego culto deslócase na parte final do século XX e principios do XXI para o interior da propia Galiza, conectando co que xa se producira na segunda metade do XIX e na primeira parte do XX, aínda que agora máis achegado ao plano práctico, pois del van xurdir diferentes propostas normativas, unhas reintegracionistas en diferentes graos e a non reintegracionista. Desde a Galiza algúns gostariamos dunha maior implicación da intelectualidade portuguesa (e doutros ámbitos da lusofonía) neste debate, pois consideramos que non debería ser indiferente ao porvir do galego.

BIBLIOGRAFÍA

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1984): *Historiografia da Língua Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa.

CASTRO, Ivo (1991): *Curso de História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.

FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2002): *Lingua galega: normalidade e conflito*, Santiago de Compostela, Laiovento.

GARCÍA TURNES, Beatriz (2002): «A orixe do galego segundo Francisco Adolfo Varnhagen, editor do *Cancioneiro da Ajuda*», *Madrygal* 5, pp. 53-60.

HERMIDA, Carme (1996): «Galego e portugués durante o século XIX», en *Homenaxe á profesora Pilar Vázquez Cuesta*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 107-119.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1947): «Los orígenes de las lenguas gallega y portuguesa, según Feijoo y sus polemistas», *Revista de Filología Española* 31, pp. 140-154.

LEÃO, Duarte Nunes de (1983): *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*. Introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MARQUES, Maria Alegria *et al.* (orgs.) (1997): *Correspondência de Rodrigues Lapa. Selecção (1929-1985)*, Coimbra, Minerva.

MÉNDEZ, Luz (2004): «Sobre Sarmiento, Galicia e Portugal», en Ana Isabel Boullón Agrelo (org.), *Novi te ex nomine. Estudos filolóxicos ofrecidos ao Prof. Dr. Dieter Kremer*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 695-708.

NETO, Serafim da Silva (1979): *História da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Presença.

NUNES, José Joaquim (1989): *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, Lisboa, Clássica Editora.

OLIVEIRA, Fernão de (2000): *Gramática da Linguagem Portuguesa (1536)*. Edição crítica, semidiplomática e anastática por Amadeu Torres e Carlos Assunção, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

PENSADO, José Luis (1985): *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos*, A Coruña, La Voz de Galicia.

SARMIENTO, Fray Martín (1970): *Colección de voces y frases gallegas*. Edición y estudio por J. L. Pensado, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SARMIENTO, Fray Martín (1974): «Carta en respuesta al Rvdmo. P. M. Esteban de Terreros», en José Luis Pensado (ed.), *Opúsculos lingüísticos gallegos del siglo XVIII*, Vigo, Galaxia, pp. 19-41.

SARMIENTO, Fray Martín (1998a): *Elementos etimológicos según el método de Euclides*. Edición y estudio por J. L. Pensado, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SARMIENTO, Fray Martín (1998b): *Onomástico etimológico de la lengua gallega*. Vol. II. Edición y estudio de J. L. Pensado, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

VÁZQUEZ CORREDOIRA, Fernando (1998): *A construção da língua portuguesa frente ao castelhano. O galego como exemplo* a contrario, Santiago de Compostela, Laiovento.

VERDELHO, Telmo (2000): «Uma polémica sobre 'la lengua lusitana, ò gallega', no século XVIII», en José Luís Rodríguez (org.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia & Universidade de Santiago de Compostela, II, pp. 759-806.

WILLIAMS, Edwin B. (1975): *Do Latim ao Português*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

VII

LÍNGUA: APRENDIZAGEM DA LÍNGUA. LÍNGUA CONTRASTIVA

SISTEMA TEMPORAL DO VERBO PORTUGUÊS E POLACO: ESTUDO COMPARATIVO

Edyta Jablonka
Universidade Maria Curie - Sklodowska, Lublin, Polónia

Resumo: A ideia principal em que assenta este trabalho é a de descrever a estrutura e o funcionamento dos tempos verbais do modo Indicativo do português europeu e do polaco. O nosso objectivo é fazer uma apresentação geral das diferenças e das semelhanças nos empregos dos tempos verbais nestas duas línguas.

O *corpus* com que trabalhámos foi constituído com o intuito de analisar vários empregos dos tempos verbais do Indicativo. Tentámos conjugar as teorias gerais com os dados presentes no nosso *corpus*.

Começámos por falar sobre a categoria do tempo e as diferenças que existem entre os sistemas temporais do português e do polaco, sublinhando o carácter aspectual da língua polaca.

Na secção seguinte, passámos ao sistema dos tempos passados. Descrevemos o funcionamento do Pretérito Perfeito Simples e do Pretérito Perfeito Composto e apresentámos as possibilidades da tradução destas formas verbais para o polaco. Observámos que na maioria dos casos o Pretérito Perfeito Composto é traduzido pelas formas do presente e as formas do Pretérito Perfeito Simples, pelas formas do passado. O Pretérito-Mais-que- Perfeito é sempre equivalente às formas do passado. Se se trata do Imperfeito, a sua tradução depende da função deste tempo. Se desempenha a função modal, no polaco usa-se o modo condicional, no caso dos valores temporais, só podemos empregar o tempo passado.

Depois de termos observado os tempos passados, passamos aos empregos do presente. Descrevemos várias funções que desempenha este tempo, p. ex. presente histórico, narrativo etc. Na nossa opinião, o presente português e o presente polaco têm vários traços comuns e são usados nos mesmos contextos, acompanhados pelas expressões adverbiais equivalentes.

Na parte seguinte, analisámos os tempos futuros. O futuro, o "tempo-modo", tem na língua portuguesa os empregos muito específicos que foram analisados por vários linguistas, cujas opiniões citamos neste estudo. O futuro na língua polaca possui características diferentes, assim, a comparação destes sistemas da expressão da futuridade parece bastante complicada.

Com este trabalho, procurámos demonstrar que os sistemas verbais das línguas portuguesa e polaca apresentam uma grande riqueza de valores temporais, aspectuais e modais. Com certeza, não foi possível descrever todas estas peculiaridades e este tema deve receber tratamentos mais aprofundados em trabalhos futuros. Esperamos que este estudo seja útil para todas as pessoas que trabalham nesta área.

Palavras-chave: Sistema temporal, verbo português, verbo polaco.

1. Introdução.

A análise do sistema temporal da língua portuguesa e polaca constitui o objectivo principal deste estudo. Pretendemos descrever a estrutura e o funcionamento dos tempos verbais do modo Indicativo do português europeu e do polaco. São duas línguas pertencentes a diferentes famílias, provenientes da língua indo-europeia, portanto, queríamos demonstrar que, embora existam várias diferenças na categoria do tempo verbal, uma língua românica e uma língua eslava podem possuir alguns aspectos comuns. Como a problemática é muito vasta, decidimos fazer uma apresentação geral das diferenças e das semelhanças nos empregos dos tempos verbais nestas duas línguas.

A categoria do tempo é uma das mais importantes categorias gramaticais. Permite definir o fenómeno do tempo na língua – como é que as línguas expressam a localização dos acontecimentos linguísticos no tempo, quais são os meios de expressão do tempo. Ao analisarmos o sistema temporal português, reparamos que, ao contrário da língua polaca, se nota uma grande riqueza de formas. Existem vários tempos passados (pretérito perfeito simples, pretérito perfeito composto, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito simples e composto), o presente e vários tempos futuros (futuro perifrástico, futuro sintético, futuro composto).

Falando do verbo polaco, devemos mencionar que possui a categoria de pessoa, número, tempo, modo e voz, assim como o verbo português, portanto, difere por possuir no passado e no futuro as marcas do género (masculino, feminino e neutro).

A categoria do tempo na língua polaca, como nas outras línguas eslavas, está ligada à categoria do aspecto. Assim, os verbos imperfectivos possuem o tempo passado (*czytałem*), o presente (*czytam*) e o futuro (*będę czytał* lub *będę czytać* – as formas compostas). Os verbos perfectivos possuem o tempo passado (*przeczytałem*) e o futuro (*przeczytam*). Não existe o sistema dos tempos relativos, tão característico para as línguas românicas.

O sistema verbal polaco apresenta-se então de maneira mais simples: notamos a existência de um tempo passado (czas przeszły), de um tempo presente (czas teraźniejszy) e de um tempo futuro (czas przyszły). Pode-se também mencionar o tempo mais-que-perfeito (czas zaprzeszły), portanto, as suas formas têm o valor do passado e são empregues como variantes estilísticas do tempo passado. Ainda se encontram as formas deste tempo em textos antigos da literatura clássica polaca.

É interessante notar que ultimamente têm aparecido na língua falada as construções resultativas tipo *miałem / mam/ będę miał przeczytaną książkę,* (tive / tenho/ terei lido um livro) que provavelmente são decalques das línguas do Oeste da Europa. Formam-se também as construções com os verbos

intransitivos e o verbo ser, como em francês ou em alemão, p. ex. *jestem przemoknięty* (estou molhado) – em vez de *przemokłem*, uma forma do passado mais típica para a língua polaca. Talvez destas formas se desenvolvam os novos tempos gramáticos.

É também imprescíndivel sublinhar que os tempos gramaticais na língua portuguesa diferem entre eles não só por representarem diferentes valores temporais, mas também por possuírem vários valores aspectuais e modais

Os tempos gramaticais portugueses pelas suas marcas específicas não só contêm as informações de ordem temporal e modal, mas também exprimem de que maneira é tratado o desenvolvimento do processo, o seu modo de manifestação no tempo. As relações temporais podem ser apresentadas de acordo com a forma como uma situação é perspectivada. Tal informação é nomeada aspecto.[1]

Nas línguas eslavas, as marcas do aspecto são nitidamente distintas das marcas propriamente temporais e esta categoria possui grande importância. Pelo contrário, não só em português mas também nas línguas românicas, o aspecto está negligenciado ao proveito da informação temporal.

O polaco é uma língua de carácter aspectual, em que todas as formas verbais possuem quer o valor perfectivo, quer imperfectivo. Assim, na tradução do polaco para o português, devem-se empregar os tempos adequados para evidenciar os valores aspectuais mencionados.

2. Tempos passados.

Vamos começar pelo sistema dos tempos passados portugueses por causa da sua complexidade. Como primeiro, vai ser analisado o caso de dois tempos – o pretérito perfeito simples e o pretérito perfeito composto que, na língua portuguesa, constituem um sistema único no conjunto das línguas românicas. Comparando-o com o francês no qual o *passé simple* permanece só na expressão literária, vemos que na língua portuguesa se conservaram as duas formas cujo emprego é totalmente diferente. Esta diferença não consiste na oposição entre o passado próximo e o passado remoto, o que é característico para as línguas como alemão, inglês ou espanhol. No português, estes dois tempos empregam-se no mesmo nível de enunciação, com significados temporais e aspectuais diversos. Temporalmente, o pretérito perfeito composto localiza o processo num período de tempo que do passado se estende até ao presente, incluíndo o momento de enunciação. Aspectualmente, o PPC descreve o processo como não acabado, exprime a repetição de um acto ou a sua continuidade até o presente em que falamos. Portanto, na língua polaca não existe esta distinção. Analisando vários exemplos, reparamos que, traduzindo do português para o

1. I. Hub Faria *et al.* (1996: 366).

polaco, os tradutores escolhem quer o presente, quer o passado. A escolha do tempo verbal depende do contexto da frase, como podemos observar nos exemplos seguintes.

Comparemos as frases retiradas do *Primo Basílio* de Eça de Queirós e a sua tradução polaca *Kuzyn Bazyli*.

1. *É que tenho visto entrar para cá todos os dias um sujeito.* (PB, 117)
2. *A bo codziennie widzę, jak przychodzi tam jakiś jegomość.* (KB, 96)
3. *Tenho-o visto quase todos os dias.* (PB, 156)
4. *Widuję go prawie codziennie.* (KB, 131)
5. *Tem havido muitos doentes?* (PB, 103)
6. *Czy jest dużo chorych?* (KB, 84)
7. *Tenho pensado muito e entendo que devemos considerar a nossa inclinação como uma criancice.* (PB, 21)
8. *Bardzo dużo myślałem i wreszcie zrozumiałem, że powinniśmy uznać nasze uczucie za dziecinadę.* (KB,14)

Esta lista dos exemplos mostra-nos que o tempo mais usado na tradução

para o polaco é o presente. É possível encontrar também as formas passadas, mas sabendo que o pretérito perfeito composto localiza o processo num período de tempo que se estende até ao presente, achamos a forma do presente polaco mais adequada na maioria dos casos. Com certeza, sempre devemos tomar em consideração o contexto geral das frases.

Quanto às formas do pretérito perfeito simples, estas indicam uma acção que se produziu em certo momento do passado. É a que se emprega para descrever o passado tal como aparece a um observador situado no presente e que o considera do presente, mas é também um tempo que denota uma acção completamente concluída e que se afasta completamente do presente.[2] É o tempo que nos permite fazer uma localização precisa e datada (com indicação da fronteira inicial e da fronteira final) no passado.[3] Em geral, o pretérito perfeito simples serve para falar de algo que existiu mas já não existe, indica uma acção completamente concluída, afastada do presente.

É imprescindível mencionar que na língua polaca temos apenas um equivalente que deve assumir as funções do pretérito perfeito simples e do pretérito mais-que-perfeito.

2. Os trabalhos de destaque sobre o pretérito perfeito simples são da autoria de M. de Paiva Boléo (1936), A. de Castilho (1966), M. H. Costa Campos (1984, 1986) e F. Oliveira (1987).

3. A. T. Alves (1993: 3).

Para traduzir para o polaco diferentes formas portuguesas, não vemos outra solução que o emprego do tempo passado, o que é visível nos exemplos seguintes:

8. Sebastião tinha dormido mal. (PB, 125)

9. Sebastian spał źle. (KB, 103)

10. Tinham dado onze horas no "cuco" da sala de jantar. Jorge fechou o volume de Luiz Figueira que estivera folheando devagar. (PB, 11)

11. W jadalni zegar z kukułką wybił jedenastą. Jerzy zamknął powieść Luisa Figueira, którą przeglądał powoli. (KB, 5)

Depois desta apresentação, passemos a um tempo muito especial cujos empregos na língua portuguesa são muito específicos – o imperfeito. O imperfeito emprega-se quando nos vemos transportados a uma época passada e descrevemos o que então era presente. A acção desenvolve-se, obviamente trata-se dos factos passados, mas nos olhos do observador contemporâneo da acção (ou que se põe no lugar deste contemporâneo), isso seria o presente.

O imperfeito é o tempo que serve para situar vagamente no tempo contos, lendas ou fábulas, serve de enquadramento para a determinação de uma narrativa num passado longínquo e/ou num lugar utópico. Introduz num mundo diferente do real, num diálogo, um elemento novo que permite situar o assunto, assim que podemos considerá-lo como um operador de introdução a uma narrativa de ficção.[4] Nos textos como contos ou narrativas a acção é difícil de precisar, então a imprecisão, o carácter vago, o mundo imaginário, tudo isso é evocado pelo imperfeito.[5]

Assim, podemos ver grandes valores modais deste tempo, e não só, pois F. Oliveira menciona até o efeito pragmático de "se negar a possibilidade de realização do objecto, de realização de um desejo ou expectativa e de contrastar dois mundos"[6], o que podemos observar sobretudo nos casos do emprego do verbo *querer*. F. Oliveira fez também uma observação muito interessante quanto à propriedade do imperfeito, que não só opera um contraste, mas também "cria um mundo diferente daquele que é tido como real/actual, através de mecanismos modais".[7]

Como já mencionámos, o pretérito imperfeito possui várias funções modais que exprimem uma sugestão, um anúncio de intenção, um desejo.

4. A. de Castilho (1966: 91).

5. M. świątkowska (1987: 116).

6. F. Oliveira (*op. cit.:* 84).

7. F. Oliveira (1986: 85).

12. Podíamos fazer um passeio adorável. (PB, 131)

13. A moglibyśmy zrobić uroczy spacer. (KB, 108)

Na língua polaca, encontramos algumas possibilidades da tradução do pretérito imperfeito. Como nos demonstram os exemplos acima citados, emprega-se o modo condicional e parece-nos que esta tradução é mais adequada nos casos em que o imperfeito tem o emprego modal. Tratando-se dos valores temporais, em polaco só podemos usar o tempo passado. Portanto, na nossa investigação, encontrámos outras tentativas, como p. ex. a omissão da forma verbal.

14. Pensei que não era segredo, minha senhora. (PB, 32)

15. Nie wiedziałam, że to sekret, proszę pani. (KB, 23)

3. Presente.

O tempo verbal seguinte na nossa apresentação é um tempo muito específico – o presente. Procedendo a análises mais detalhadas, constatamos que se encontram os mesmos valores nos empregos do presente português e polaco. Ao empregar o presente, em ambas as línguas, é-nos possível dar vivacidade a factos ocorridos no passado (presente histórico ou narrativo). Neste caso, o tempo possui o carácter afectivo, apresenta os factos de maneira dramática. Por causa destes valores, encontramo-lo muito frequentemente nos livros de história, manuis de literatura, dissertações científicas ou textos jornalísticos.

Segundo as pesquisas realizadas pelos linguistas portugueses, o presente do indicativo é o tempo mais frequente que se emprega para expressar o futuro. Assim, o presente pode marcar um facto futuro mas próximo, e sem dúvida com maior grau de certeza da realização. Na maioria dos casos, para impedir qualquer ambiguidade, faz-se acompanhar geralmente de um adjunto adverbial que se caracteriza por traços semânticos análogos (p. ex. *logo, amanhã, qualquer dia, depois, em poucos dias*). Para designar uma acção futura é um meio expressivo de grande importância, pois expressa a certeza do falante de que a acção prevista vai realizar-se, o que resulta do seu conhecimento do mundo ou da sua avaliação do estado das coisas a decorrer. Como podemos ler em M. H. Mira Mateus *et al.*[8], o presente exprime que o locutor trata como necessária a ocorrência dos estados de coisas.

O presente polaco pode expressar não só os acontecimentos linguísticos no momento da enunciação, mas também se refere ao futuro, assim como o presente português. As formas do presente polaco designam os acontecimentos que, na opinião do falante, terão lugar e exprimem a certeza disso.

8. M. H. Mira Mateus *et al.*, (1983: 305).

17. *Jutro idę do teatru.*
18. *Amanhã vou ao teatro.*

O presente do indicativo possui também muitas características aspectuais. Salientemos primeiro o uso gnómico, que se refere a uma situação atemporal, serve para indicar processos e estados permanentes ou assim considerados, verdades universais, artigos de lei, dogmas ou factos conhecidos por indução lógica. Este emprego encontra-se nas máximas e regras de conduta, o que constitui um outro traço comum entre o polaco e o português.

19. *Ziemia krąży wokół Słońca.*
20. *A Terra gira em torno do Sol.*

O presente expressa então uma acção habitual ou uma faculdade do sujeito, ainda que não estejam sendo exercidas no momento em que se fala (presente habitual ou frequentativo). Também não nos podemos esquecer de que existem verbos considerados tipicamente "durativos", i. é., os verbos que contêm na sua estrutura semântica o traço [+ durativo], sobretudo estados e actividades, como p. ex. *ser, ter*[9]*, saber, valer, costumar* e muitos outros.

Na língua polaca, o presente é empregue nas descrições de objetos que existem de maneira estável, como p. ex. os monumentos de arquitectura.

21. Zamek na Wawelu jest pa?acem renesansowym.
22. O Castelo de Wawel é um palácio renascentista.

Nas descrições dos objetos dos quais não se sabe se ainda existem, emprega-se o tempo passado, o que também é visível na literatura. No entanto, se o autor quiser apresentar um acontecimento de forma mais animada, emprega o presente. Assim, os acontecimentos passados tornam-se mais próximos ao leitor.

Os acontecimentos linguísticos são localizados no tempo com ajuda de expressões adverbiais, como p. ex. *amanhã, no dia seguinte* etc. O tempo pode ser designado pela situação: ao encontrarmos um amigo na rua, dizemos *vou de férias* mas não temos a bagagem: isso significa que a viagem se realizará no futuro.

Se estas constatações gerais se encontram numa frase completiva, parece normal guardar o presente mesmo depois do verbo principal no passado. Nos

9. No entanto, o verbo *ter* pode ser também momentâneo e tomar o sentido igressivo que insiste no momento em que se fala.

casos quando o presente indica as acções habituais, a acção não precisa de se desenvolver exactamente durante o já mencionado "ponto matemático". A "duração" consiste no facto que "se fez uma acção regularmente repetidas vezes antes do momento em que se fala e que se fará muitas vezes depois."[10] Neste caso podemos até empregar o termo de iteratividade.

4. Tempos futuros.

Quanto ao futuro na língua portuguesa, a sua expressão é muito complexa. Distinguimos a forma sintética, que serve também para exprimir a incerteza do falante, e a forma composta, usada antes na língua escrita. Na língua falada, o emprego do presente em vez do futuro é cada vez mais frequente, assim como o emprego da forma perifrástica composta do verbo ir seguido de infinitivo.

O futuro tem sido ultimamente objecto de vários estudos, o que se deve à sua origem especial. Este tempo verbal possui nas línguas românicas várias formas e uma das suas características principais, que predomina mesmo na investigação, é a característica do futuro como "tempo-modo",[11] graças ao seu uso modal muito frequente. Acerca do futuro, J. Vendryes disse:

> *Quand nous exprimons l'idée qu'une action se produira à tel moment de l'avenir, ce n'est généralement pas à la considération objective de l'accomplissement de l'action que s'arrête notre pensée; presque toujours nous indiquons en même temps les dispositions dans lesquelles nous nous trouvons actuellement par rapport à cette action future. (...) le futur s'accompagne de tous les mystères de l'éventualité, et il laisse place à mille sentiments d'attente, de désir, de crainte, d'espérance.*[12]

O futuro, como se refere aos intervalos de tempo posteriores ao momento da enunciação, possui o valor de não-factualidade, não é objectivo.[13] Exprime a possibilidade, tudo o que o falante pressente. A mensagem que contêm os enunciados no futuro depende da experiência ou mesmo do pressentimento do falante. Acerca deste tempo, F. Oliveira afirma:

> [...] considera-se que a referência ao futuro determina a abertura de um leque mais ou menos amplo de mundos possíveis dependente do conjunto de conhecimentos disponíveis, em estreita relação com *inertia worlds* ou *planos* estabelecidos, e sobre os quais um acto linguístico particular opera restrições, pois o locutor focaliza preferencialmente uma determinada história.[14]

10. H. Sten (1973: 8).

11. M. de Paiva Boléo (1974: 108). A mesma situação encontramos nas línguas europeias, p. ex. o inglês, o romeno, o sardo. (F. Oliveira, 1985: 355).

12. J. Vendryes (1921: 179) citado por B. Hlibowicka -Węglarz (1998: 107).

13. Não-factual, quer dizer não se refere a um facto, apenas encara a possibilidade de uma factualidade. Um acontecimento não-factual não é marcado quanto à factualidade.

14. F. Oliveira (1985: 353).

Quanto ao emprego temporal do futuro simples, ele é bastante restrito, sobretudo na língua falada. A língua portuguesa prefere substituir o futuro do indicativo por construções perifrásticas com os verbos auxiliares *ir* e *haver*. No entanto, estas formas não podem, em alguns casos, ser substituídas pelo futuro sintético do indicativo, sem modificação do significado de todo o enunciado. O futuro sintético é mais frequente na língua escrita, enquanto o futuro perifrástico se emprega muito na língua falada corrente e na língua popular, e é usado também na literatura.

M. de Paiva Boléo diz que "(...) há até povoações em que o futuro, com essa função (temporal), desapareceu quase por completo do uso corrente, sendo substituído pelo presente do indicativo ou por perífrases verbais".[15] Também C. Cunha, L. Cintra afirmam que o futuro na língua falada é utilizado muito raramente.[16]

Uma questão de grande importância é a de estudar o futuro como um tempo enquanto ele se refere a uma ausência do tempo. Por esta razão, M. Maillard considera o futuro como "um *projectivo*, uma forma na qual o enunciador se projecta num algures temporal que não está situado no futuro, tratando-se antes de um *tiroir* modal e aspectual do que temporal".[17] Distingue-se também um futuro "aproximativo", pelo qual o falante pretende que um acontecimento linguístico lhe seja referido aproximadamente. Geralmente, todas as formas do futuro situam os processos descritos como posteriores ao momento da enunciação T_0.

Quanto à análise do futuro polaco, devemos citar o artigo da Profa. Dra. Barbara Hlibowicka-Węglarz que tinha apresentado as observações sobre o s empregos deste tempo no VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas em 1999. A investigadora falou sobre os empregos temporais e modais do futuro do Indicativo em português e em polaco.

O futuro dos verbos polacos imperfectivos tem a forma composta: é a forma do futuro do verbo ser seguida quer de infinitivo, quer do particípio activo do tempo passado, com as formas diferentes para os três géneros no plural (masculino, feminino, neutro) e dois no plural. Os verbos perfectivos acentuam o facto de concluir o acontecimento, marcam o fim que é um fenómeno momentâneo e não pode durar. Por isso, os verbos perfectivos não são

15. M. de Paiva Boléo (1974: 95). Outros linguístas (Lima, 1963; Baptista, 1970) confirmam esta observação. Segundo o inquérito feito em 1977 por J. Malaca Casteleiro e por outros linguistas na zona de Lisboa, o presente do Indicativo é o tempo mais frequente na expressão da futuridade. O segundo lugar pertencia à construção perifrástica perifrástica *ir* + *infinitivo*. As formas do futuro simples e composto são pouco frequentes ou até não se empregam. Estas pesquisas foram confirmadas em 1987 por A. Lavouras Lopes, na sua dissertação de mestrado.

16. C. Cunha, L. Cintra (1984: 458).

17. M. E. Almeida , "O Futuro em Duas Línguas Românicas: Francês e Português", *Actas do XIII Encontro Nacional da APL*, p. 45.

empregues no presente, possuem só o tempo passado e o tempo futuro. O futuro dos verbos perfectivos tem a forma simples, igual às formas do presente dos verbos imperfectivos correspondentes. Segundo B. Hlibowicka-Węglarz, as formas perfectivas são mais interessantes para a análise porque podem assumir duas funções diferentes: exprimir o futuro e o "não-futuro", i. é., a forma que designa os processos que não ocorrem, cuja realização é apenas possível.

Devemos também sublinhar que na língua polaca é preferível empregar o futuro e não as formas do presente para expressar a futuridade, o que constitui uma das principais diferenças entre o sistema polaco e português. Portanto, como já mencionámos, é possível usar o presente para expressar a certeza do falante e a proximidade do acontecimento, mas não são casos muito frequentes.

Comparemos alguns exemplos do emprego do futuro nas duas línguas analisadas.

23. Hei-de ir lá. (PB, 63)
24. Pójdę tam. (KB, 49)

25. O caldinho há-de estar pronto. (PB, 84)
26. Rosołek chyba już gotów. (KB, 67)

Como vemos, a construção perifrástica portuguesa foi traduzida para o polaco como uma forma do futuro no primeiro caso, enquanto na frase seguinte o tradutor usou o presente, mas sublinhou a dúvida do falante empregando a expressão "chyba" (talvez) (O caldinho deve estar pronto).

O exemplo seguinte parece confirmar o que foi dito acerca do futuro português e polaco. Na frase portuguesa, o futuro é expresso pela forma do presente, enquanto o polaco emprega uma forma do tempo futuro.

27. É o primo Bazilio que chega! (PB, 14)
28. Kuzyn Bazyli przyjedzie! (KB, 8)

Quanto às formas sintéticas do futuro português, estas são traduzidas para o polaco como formas do futuro.

29. Pois sim, amanhã veremos, amanhã falaremos. (PB, 130)
30. No to jutro zobaczymy, jutro o tym porozmawiamy. (KB, 108)

5. Conclusão.

De todas as análises efectuadas, um resultado parece claramente comprovado: os sistemas verbais das línguas portuguesa e polaca apresentam uma grande riqueza de valores temporais, aspectuais e modais. Com certeza, não nos foi possível descrever todas estas peculiaridades e achamos que o tema ainda fica aberto para as futuras investigações.

É também preciso sublinhar que as formas verbais portuguesas às vezes não correspondem às formas equivalentes no sistema temporal polaco.

No que se refere à dicotomia *discours/histoire* elaborada por E. Benveniste[18] e à distinção de dois níveis temporais, o polaco organiza os processos descritos num enunciado apenas num nível temporal. Pelo contrário à língua polaca, o português distingue dois níveis temporais da enunciação. Quanto à categoria do aspecto, ela é expressa na língua polaca sobretudo por meios derivacionais. Por esta razão difere completamente da língua portuguesa na qual o emprego de um tempo gramatical marca o valor aspectual duma dada forma verbal, assim, os tempos gramaticais constituem um dos principais meios da expressão do aspecto.

Resumindo o que foi dito acerca dos sistemas temporais do português e do polaco, constatamos que, apesar de serem dois sistemas diferentes, existem também alguns pontos comuns que nos permitiram fazer esta análise. O polaco é uma língua de carácter aspectual, no que difere do português, portanto, existem muitos empregos temporais iguais ou parecidos, o que aproxima estas duas línguas. Esperamos que o nosso trabalho seja útil para todas as pessoas interessadas por esta área de investigação.

BIBLIOGRAFIA

BĄK, P. (1989) *Gramatyka języka polskiego,* Warszawa, Wiedza Powszechna.

BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

PAIVA BOLÉO, M. de (1935) "Tempos e modos em português. Contribuição para o estudo da sintaxe e da estilística do verbo, em *Boletim de Filologia*, t. III, fasc. 1-2.

PAIVA BOLÉO, M. de (1936) *O perfeito e o pretérito em português em confronto com as outras línguas românicas*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

PAIVA BOLÉO, M. de (1974) "Os valores temporais e modais do futuro imperfeito e do futuro perifrástico em português", em *Biblos*, *Revista da Faculdade de* Letras da Universidade de Coimbra, vol. XLI, 1965, pp. 87-115.

18. E. Benveniste (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, B. (1998) *Processos de expressão do aspecto na língua portuguesa*, Lublin, Wydawnictwo UMCS.

HLIBOWICKA-WĘGLARZ, B. (1999) "Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português", em *Actas do VI Congresso de Associação Internacional de Lusitanistas*, publicado nas páginas oficiais da Associação Internacional de Lusitanistas.

LOPES, A. J. L. (1987) *Categorias verbais no português escrito e falado*, Dissertação do Mestrado, FLUL, Lisboa, pp. 34-52.

LOPES, O. (1971) *Gramática Simbólica do Português*, Lisboa, Instituto Gulbenkian, (2a ed. 1972).

MIRA MATEUS, M.H. (1983) *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina.

OLIVEIRA, F. (1986) "Algumas considerações acerca do P. Imperfeito", em *Actas do II Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, pp. 78-93.

OLIVEIRA, F. (1992) *Algumas questões sobre tempo e aspecto*, Cadernos de Semântica, Lisboa, FLUL.

OLIVEIRA, F. (1985) "O futuro em português: alguns aspectos temporais e/ou modais", em *Actas do I Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, APL, pp. 353-373.

STEN, H. (1973) *L' emploi des temps en portugais moderne*, Copenhague, Munksgaard.

STRUTYŃSKI, J. (1998) *Gramatyka polska*, Kraków, Wydawnictwo Tomasz Strutyński.

Lista de exemplos.

1. *É que tenho visto entrar para cá todos os dias um sujeito.* (PB, 117)
2. *A bo codziennie widzę, jak przychodzi tam jakiś jegomość.* (KB, 96)
3. *Tenho-o visto quase todos os dias.* (PB, 156)
4. *Widuję go prawie codziennie.* (KB, 131)
5. *Tem havido muitos doentes?* (PB, 103)
6. *Czy jest dużo chorych?* (KB, 84)

(PPC vs presente polaco)

7. *Tenho pensado muito e entendo que devemos considerar a nossa inclinação como uma criancice.* (PB, 21)
8. *Bardzo dużo myślałem i wreszcie zrozumiałem, że powinniśmy uznać nasze uczucie za dziecinadę.* (KB,14)
9. *Sebastião tinha dormido mal.* (PB, 125)
10. *Sebastian spał źle.* (KB, 103)
11. *Tinham dado onze horas no "cuco" da sala de jantar. Jorge fechou o volume de Luiz Figueira que estivera folheando devagar.* (PB, 11)
12. *W jadalni zegar z kukułką wybił jedenastą. Jerzy zamknął powieść Luisa Figueira, którą przeglądał powoli.* (KB, 5)

(PPC, PPS, PMQP vs tempo passado)

13. Podíamos fazer um passeio adorável. (PB, 131)
14. A moglibyśmy zrobić uroczy spacer. (KB, 108)
(Imperfeito vs condicional)

15. Pensei que não era segredo, minha senhora. (PB, 32)
16. Nie wiedziałam, że to sekret, proszę pani. (KB, 23)
(omissão do verbo)

17. *Jutro idę do teatru.*
18. *Amanhã vou ao teatro.*
19. *Ziemia krąży wokół Słońca.*
20. *A Terra gira em torno do Sol.*
21. Zamek na Wawelu jest pałacem renesansowym.
22. O Castelo de Wawel é um palácio renascentista.
(presente)

23. Hei-de ir lá. (PB, 63)
24. Pójdę tam. (KB, 49)
(futuro)

25. O caldinho há-de estar pronto. (PB, 84)
26. Rosołek chyba już gotów. (KB, 67)
(futuro vs presente)

27. É o primo Bazilio que chega! (PB, 14)
28. Kuzyn Bazyli przyjedzie! (KB, 8)
(presente em função do futuro vs futuro)

29. Pois sim, amanhã veremos, amanhã falaremos. (PB, 130)
30. No to jutro zobaczymy, jutro o tym porozmawiamy. (KB, 108)
(futuro)

MUDANÇAS LINGÜÍSTICAS E MUDANÇAS SOCIAIS EM SALVADOR, BAHIA (BRASIL)

Jacyra Andrade Mota
Universidade Federal da Bahia / CNPq

Resumo: A comunicação trata da relação entre mudanças lingüísticas em curso em Salvador, capital da Bahia (Brasil), e modificações socioeconômicas e culturais observadas nessa cidade, em duas décadas diferenciadas pelo espaço temporal de 20 anos.

Analisam-se as variantes consonânticas, alveolares ou sibilantes e palatais ou chiantes, em coda silábica, em exemplos como *pasta*, *desde*; *vez*; *as meninas*; as realizações africadas palatais, em contextos em que se encontra uma semivogal palatal na sílaba anterior, como em *muito*, *oito*; e as vogais médias, em distribuição pré-acentuada, em vocábulos como *televisão*, *coração*.

Esses fatos caracterizam algumas áreas brasileiras, estabelecendo, às vezes, oposição entre os falares do norte e do nordeste, de menor prestígio lingüístico, e os do sul, mais prestigiados, como ocorre, por exemplo, com as vogais médias em distribuição pré-acentuada, com realizações mais abertas no norte/ nordeste e mais fechadas no sul. Quanto às consoantes em coda silábica, as variantes palatais caracterizam o falar carioca e, como tal, sempre desfrutaram de grande prestígio, principalmente pelo fato de ser o Rio de Janeiro, até inícios dos anos 60, a capital do País.

O *corpus* analisado inclui registros de falantes dos dois gêneros, naturais de Salvador, de escolaridade universitária, distribuídos por três ou quatro faixas etárias, que integram o acervo do Projeto de estudo da norma lingüística urbana culta em Salvador (NURC/Salvador) e do Projeto de estudo da variação em tempo real (PROVAR), o primeiro constituído na década de 1970 e o segundo na de 1990.

As mudanças fônicas são relacionadas às modificações de natureza socioeconômica e cultural, ocorridas em Salvador, entre os anos 70 e 90 do século passado.

O estudo se baseia nos pressupostos da Sociolingüística Quantitativa Laboviana, com utilização do pacote de programas VARBRUL.

Palavras-chave: Variação fônica; <s> em coda silábica; Variantes africadas; Vogais pretônicas; Projeto NURC/Brasil.

1. Preliminares

Trata-se, nesta comunicação, da relação entre fatos lingüísticos registrados na cidade de Salvador, capital da Bahia (Brasil), que apontam para mudanças em curso, e modificações socioeconômicas e culturais observadas nessa cidade, em duas décadas diferenciadas pelo espaço temporal de 20 anos.

Analisa-se, principalmente a presença de variantes consonânticas alveolares ou sibilantes e palatais ou chiantes, em coda silábica, em exemplos como *pa**s**ta*, *de**s**de*; *ve**z***; *a**s** menina**s**.* Os resultados são confrontados com os de outros fatos, como as variantes vocálicas médias, em distribuição pré-acentuada, abertas ou fechadas, em vocábulos como em *te**l**evisão*, *c**o**ração*, e as realizações africadas palatais, em contextos em que se encontra uma semivogal palatal na sílaba anterior, como em *mui**t**o*, *oi**t**o*, identificadas como "as africadas baianas".

Essas variantes caracterizam algumas áreas brasileiras, estabelecendo, às vezes, uma oposição entre os falares do norte e do nordeste, de menor prestígio lingüístico, e os do sul, mais prestigiados. É o caso, por exemplo, das vogais médias em distribuição pré-acentuada, com realizações mais abertas no norte/nordeste e mais fechadas no sul, fato em que se baseou Antenor Nascentes (1953), em sua proposta de divisão dialetal do Brasil.

As variantes palatais em coda silábica (*pa**s**ta*, *de**s**de*), documentadas em algumas áreas brasileiras, foram, provavelmente, introduzidas no falar carioca, no início do século XIX, pela família real portuguesa, em sua transmigração para o Brasil, desfrutando de grande prestígio, principalmente pelo fato de ser o Rio de Janeiro, até o início dos anos 60 do século passado, a capital do País.

As chamadas africadas baianas, em vocábulos como *mui**t**o*, *oi**t**o*, documentadas em outras áreas nordestinas, ocorrem em Salvador na fala de indivíduos procedentes do interior do Estado ou pessoas mais idosas, configurando-se como variantes diastráticas (em geral, estigmatizadas) ou diageracionais.

O *corpus* aqui analisado inclui registros de falantes dos dois sexos, naturais de Salvador, de escolaridade universitária, distribuídos por três faixas etárias – de 25 a 35 anos (F 1); de 36 a 55 anos (F 2); de 56 em diante (F 3)[1] –, que integram o acervo do Projeto de estudo da norma lingüística urbana culta em Salvador (NURC/Salvador) ou do Projeto de estudo da variação em tempo real (PROVAR), o primeiro constituído na década de 1970 e o segundo na de 1990.

2. As variantes fricativas em coda silábica

Com relação às variantes fricativas em coda silábica, em Salvador, em formas como *pa**s**ta*, *de**s**de*, Mota (2002) analisa um total de 15.000 ocorrências, obtidas em duas amostras: a primeira, formada por 32 inquéritos registrados na década de 1970, e a segunda, por 18, registrados na década de 1990, com informantes que apresentam o mesmo perfil dos primeiros quanto ao gênero, faixa etária e grau de escolaridade.

1. Para o estudo das vogais médias, em distribuição pré-acentuada, Silva (1989, 1998) redistribuiu os informantes do Projeto NURC/Salvador em quatro faixas: de 25 a 35 anos (F 1); de 36 a 45 anos (F 2); de 46 a 55 anos (F 3); de 56 a 65 anos (F 4).

A análise baseia-se nos pressupostos da Sociolingüística Quantitativa Laboviana, tendo-se utilizado, para o tratamento estatístico e probabilístico dos dados, o programa computacional identificado como VARBRUL.

Nos dados analisados, verificam-se, em termos percentuais:

-na amostra 1 (1970), a predominância das variantes palatais, com 64% de ocorrências;

-na amostra 2 (1990), maior freqüência das alveolares, com 60% de ocorrências.

Cf. Gráfico 1, a seguir:

Fonte: MOTA, Jacyra, 2002, p. 277.

Considerando a variável "posição do <s> no vocábulo", observa-se maior ocorrência da variante palatal em posição intravocabular (como em *pa**s**ta*, *de**s**de*), em ambas as amostras, verificando-se um decréscimo nos índices de ocorrência nos demais contextos (em final de palavra diante de consoante do vocábulo seguinte, como em *o**s** cadernos*, e em final diante de pausa, com em *cadernos*). Os resultados são um pouco diferentes, porém, em uma e outra amostra, observando-se:

a) maior índice da variante palatal em posição medial de vocábulo, na amostra 2 (77% de ocorrências, com peso relativo de 0,72) do que na amostra 1 (65% de ocorrências, com peso relativo de 0,60);

b) valores um pouco mais elevados da variante palatal na amostra 1 do que na amostra 2 nos demais contextos: em posição final diante de consoante, 62% de ocorrências, com peso relativo de 0,51, na amostra I, e 30%, com peso relativo de 0,44, na II; em final diante de pausa, 47% e peso relativo de 0,33, na amostra I, e 24% com peso relativo de 0,30, na II.

Cf. Gráfico 2, a seguir:

Fonte: MOTA, Jacyra, 2002, p. 281.

Quanto à consoante subseqüente, em posição medial ou em posição final antes da consoante que inicia o vocábulo seguinte, destacam-se como contextos favorecedores as realizações oclusivas palatalizadas [tʲ, dʲ][2] para o /t, d/ diante de /i/, em formas como *ve**s**tido*, *de**s**de*, seguindo-se a realização oclusiva dental [t], como em *vi**s**ta*.

Cf. Gráfico 3, a seguir.

Fonte: MOTA, Jacyra, 2002, p. 299.

2. Consideram-se mais freqüentes em Salvador as realizações oclusivas palatalizadas [tJ , dJ]; em outras áreas brasileiras, no Rio de Janeiro, por exemplo, documentam-se, em geral, realizações africadas palatais ([tʃ, dʒ]), neste contexto.

De referência às variáveis sociais, destaca-se a faixa etária. Considerando as três faixas etárias em que se distribuem os informantes, observa-se que as duas amostras diferem, revelando modificação no comportamento lingüístico dos falantes de Salvador entre as duas épocas consideradas.

a) Na amostra 1 (1970), a variante palatal predomina na faixa etária 1 (75% de ocorrências e 0,64 de peso relativo), seguindo-se a faixa etária 2 (com 65 % e 0,51de peso relativo), e a 3 (com 49% de ocorrências e 0,34 de peso relativo), o que poderia ser indício de mudança em curso em Salvador, em direção à variante palatal, característica da norma carioca.

b) Na amostra 2 (1990), reduz-se, consideravelmente, a incidência da variante palatal na faixa etária 1 (29% de ocorrências e 0,35 de peso relativo), restaurando-se, nesta faixa, o predomínio da variante alveolar. A faixa 2 é a que apresenta índices mais elevados (50% de ocorrências e 0,66 de peso relativo), seguindo-se a faixa 3, com 40 % e 0,50 de peso relativo.

Cf. Gráfico 4, a seguir.

Fonte: MOTA, Jacyra, 2002, p. 329.

A faixa etária 2 apresenta, na amostra II, peso relativo mais elevado (0,66), o que pode estar refletindo a preferência pela palatalização por falantes que, na década de 70, quando mais jovens, utilizavam a variante palatal inovadora.

A modificação observada entre os primeiros oito anos da década de 70, quando se constituiu o *corpus* do Projeto NURC/ Salvador, e o período que vai de 1993 a 1999, quando se realizaram os inquéritos que integram a segunda amostra pode ser interpretada como um afastamento da norma do Rio de Janeiro que deixou de ser tida como padrão lingüístico a ser imitado.

Esse afastamento pode ser explicado por uma confluência de fatores: por um lado, a transferência da capital do País do Rio de Janeiro para Brasília, no início dos anos 60, o que diminuiu a influência daquela cidade sobre as demais; por outro lado, modificações de natureza socioeconômica e cultural ocorridas em Salvador, entre 1970 e 1990, como, por exemplo:

a) o crescimento econômico da cidade e do Estado, implementado nos anos 1960/1970, com a implantação de um pólo industrial, "centralizado nas grandes unidades de química, petroquímica, petróleo e metal mecânico, com inversões volumosas e moderna tecnologia", como consta de publicação oficial da Secretaria de Indústria, Comércio e Mineração do Estado (1997, p. 193);

b) a abertura de vias de comunicação ligando Salvador a outras áreas e, conseqüentemente, aumentando o fluxo turístico, que passa a ser visto, também, como importante fonte de divisas;

c) o ingresso de pessoas procedentes de outras áreas do País, em geral da região sul, e, algumas vezes, de áreas em que predominam as variantes alveolares, como São Paulo e Minas Gerais;

d) a valorização de aspectos culturais de Salvador, especialmente ligados à cultura afro-baiana;

e) o desaparecimento quase total das redes locais de televisão, no Brasil, com a predominância de um padrão lingüístico uniformizado, a partir dos falares do sul, adotado pelas transmissões de caráter nacional. Observa-se, nas elocuções transmitidas pelas redes nacionais de televisão, a predominância das realizações alveolares em coda silábica, evitando-se a impressão de "chiamento" presente na fala dos cariocas, e seguindo, nesse caso, o padrão preconizado pelo I Congresso da Língua Nacional Cantada, que se realizou em São Paulo, em 1937, e o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, realizado em Salvador, em 1956.

3. Análise de outros fatos fônicos que apontam para modificações na norma de Salvador

Outros fatos observados no *corpus* do Projeto NURC/Salvador, referentes à década de 1970, parecem apontar para uma modificação da norma soteropolitana, embora não se disponha, ainda, nestes casos, da análise dos *corpora* constituídos posteriormente, que forneçam elementos de confronto entre as duas décadas. Entre esses fatos, destacam-se aqui, as vogais médias, em distribuição inacentuada, analisadas por Silva (1989 e 1998) e a variação africada palatal depois de semivogal alta, por Mota e Rollemberg (1997).

3.1 Vogais médias em distribuição pré-acentuada

Ao analisar um conjunto de 10663 ocorrências extraídas de 32 inquéritos do *corpus* do Projeto NURC/Salvador, Silva observa, na norma soteropolitana, a presença das variantes vocálicas médias fechadas [e, o], em posição pré-acentuada, não só quando, na sílaba imediatamente seguinte, se encontram as homorgânicas [e, o], como em *c**e**rv**e**ja*, *c**o**rr**e**io*, mas também diante de outras vogais, como em *p**o**lítica*, *p**e**sc**a**ria*, acompanhando a norma característica dos falares do sul do Brasil.

Em Salvador, a ocorrência das vogais fechadas [e, o], em sílaba pré-acentuada, é categórica diante de vogais da mesma altura na sílaba seguinte (como, por exemplo, em *cerveja*, *pescoço*, *correio*, *socorro*), mas é variável, em outros contextos, onde predominam as variantes abertas, como em *televisão*, *terrível*, *novela*, *soluço*, etc.

Chama a atenção, no *corpus* analisado, a ocorrência das variantes fechadas nesses outros contextos — isto é, diante de vogais altas, de vogais abertas ou de vogais nasais —casos que podem se caracterizar como "empréstimos" à norma prestigiada do sul do país.

Como fator favorecedor das realizações médias fechadas em posição pré-acentuada, Silva (1998, p. 27) ressalta a natureza (altura e zona de articulação) da vogal da sílaba seguinte, quer seja ela acentuada ou inacentuada, como se lê no trecho:

> A vogal homorgânica de traço [+alto] na sílaba subseqüente é o contexto que mais a favorece, seja ela oral ou nasal. A vogal alta de zona de articulação oposta só favorece, quando é oral. A vogal [E] [na sílaba seguinte] é a mais resistente à realização de [e] [em posição pré-acentuada] ainda que todas as baixas a desfavoreçam.

Alguns exemplos são:

Com a presença de vogal homorgânica de traço [+alto] na sílaba seguinte: p[e]d**i**do, p[e]d**in**te; s[o]l**u**ço; pr[o]f**un**do.

Com vogal [+alta] de zona de articulação oposta na sílaba seguinte: s[e]g**u**ro, c[o]rr**i**da.

Variáveis sociais:

Quanto às variáveis sociais, observa Silva (1998, p. 15):

> ...a faixa etária sempre foi o primeiro grupo a ser selecionado, à frente, pois, do elemento sexo (...) e de alguns grupos de fatores estruturais. Apesar disso, os pesos relativos surpreenderam um pouco. Era esperado, para confirmar as pesquisas

> anteriores, que fossem os falantes entre 46 e 55 anos (F 3) os que mais favorecessem essas realizações. Foram, porém os de F 4, ou seja, os de 56 a 65 anos, os que se revelaram mais propensos a aplicarem a regra [de elevação da vogal em posição pré-acentuada]...

E conclui, mais adiante: "Há distinções etárias, mas os resultados não são muito consistentes entre as variáveis <o> e <e>. A variante em estudo parece ainda muito vinculada ao fator individual..." (p. 27).

Os resultados encontrados por Silva são aqui apresentados no gráfico 5, a seguir:

Embora não se deva descartar a hipótese de que a preferência por variantes mais fechadas se vincule a fatores de natureza individual, pode-se, também, admitir que, já na década de 70, alguns falantes mais jovens estivessem deixando de utilizar a vogal média fechada, em posição pré-acentuada, como marca de prestígio, marca essa que se manteria, mais fortemente, em informantes mais idosos. A análise de outros *corpora*, com dados registrados na década de 90, certamente trará informações importantes à confirmação ou não dessa hipótese.

3.2. As africadas palatais

As africadas palatais [tʃ, dʒ], em realizações como ['mũtʃʊ, 'dodʒʊ] para *muito*, *doido*, diferem das variantes anteriormente citadas em virtude do seu caráter estigmatizante, na norma de Salvador, ocorrendo, mais freqüentemente, na fala de pessoas provenientes de áreas do interior do Estado ou de pessoas pouco escolarizadas. Caracterizam-se, porém, também como variantes diageracionais, documentando-se na fala de indivíduos mais idosos.

Em um total de 1594 ocorrências do contexto favorecedor (isto é, semivogal palatal na sílaba imediatamente anterior), em 32 inquéritos que integram o *corpus* do Projeto NURC/Salvador, Mota e Rollemberg (1997) documentaram apenas 24 ocorrências da africada surda, 16 das quais no registro de falantes de mais de 56 anos, número que revela, por um lado, o caráter estrático dessas variantes, tendo em vista o fato de se tratar de informantes de nível universitário, e, por outro, a sua pouca vitalidade, já na década de 70, na norma soteropolitana.

Além do número restrito de ocorrências, verifica-se a predominância da variante africada palatal no vocábulo *muito*, que se apresenta, então, como um conservadorismo lexical de uma variante fônica que deve ter sido geral em Salvador.

Do ponto de vista do tipo de elocução, essa variante ocorre em situações mais informais ou em comentários irônicos, algumas vezes emitidos entre risos, como, por exemplo, nos trechos a seguir, registrados a informantes de mais de 56 anos:

a) "No meu tempo, já há ***muitos*** anos atrás (rindo) tinha segunda época, né?" (informante feminina, de referência ao seu tempo de escola).

b) "Eu não tive ***muita*** boa sorte, não. Uma certa vez estive embaraçada aí, com uns probleminhas, e fui lá e eles não tinham... ficaram no lero-lero e não resolveram" (informante feminina, ao falar de seu descontentamento com a atividade do Conselho de sua categoria profissional).

c) "E preciso xingar mesmo, assim; naquele momento pode ser um simples desabafo, uma válvula de escape que é ***muito*** boa, sem dúvida nenhuma, quando se quer atingir a autoridade e é impossível de outra forma, porque os riscos são muito grandes" (informante masculino, sobre xingamentos a juízes de futebol).

Considerações finais

Os três fatos analisados mostram, de um modo geral, modificações na norma de Salvador, que se supõe se relacionarem a mudanças socioeconômicas e culturais que se operaram nessa cidade, principalmente a partir da década de 1970.

O prosseguimento do Projeto de Estudo da Variação em Tempo Real, com a realização de registros em Salvador, com o retorno a informantes anteriormente gravados ou com o registro de novos informantes, assim como a análise dos inquéritos realizados em Salvador para a constituição do *corpus* do Atlas Lingüístico do Brasil[3], virão, certamente, a confirmar esses dados e fornecer novos fatos caracterizadores da atual norma soteropolitana.

3. Projeto em andamento, iniciado em 1996, dirigido por um Comitê Nacional constituído pelos

BIBLIOGRAFIA

BAHIA (Estado). Secretaria de Indústria, Comércio e Mineração. *Bahia. Oportunidades de investimentos e negócios*. Estudo econômico do Estado da Bahia para investidores estrangeiros e organizações internacionais de fomento. Salvador, 1997.

COMIT NACIONAL. *Projeto Atlas Lingüístico do Brasil*. Salvador: Instituto de Letras, 2003.

CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1., 1956, Salvador. *Anais*... Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, 1958.

CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA, 1., 1937, São Paulo. *Anais*... São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

MOTA, Jacyra. *O <s> em coda silábica na norma culta de Salvador*. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MOTA, Jacyra; ROLLEMBERG, Vera. "Variantes africadas palatais em Salvador", em HORA Dermeval da (Org.). *Diversidade lingüística no Brasil*, João Pessoa, Idéia, 1997, pp. 131-140.

NASCENTES, Antenor. *O Linguajar Carioca*. Rio de Janeiro, Simões, 1953.

SILVA, Myrian Barbosa da. *As pretônicas no falar baiano*: a variedade culta de Salvador. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

SILVA, Myrian Barbosa da. *Aspectos fonológicos da variedade culta de Salvador*. Relatório técnico final encaminhado ao CNPq, Salvador, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 1998.

---

pesquisadores: Suzana Alice Cardoso e Jacyra Andrade Mota (Universidade Federal da Bahia), Maria do Socorro Aragão (Universidade Federal da Paraíba / Universidade Federal do Ceará), Aparecida Negri Isquerdo (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul), Mário Roberto Zágari (Universidade Federal de Juiz de Fora), Abdelhak Razky (Universidade Federal do Pará), Walter Koch e Cléo Vilson Altenhofen (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Vanderci de Andrade Aguilera (Universidade Estadual de Londrina). Informações sobre o andamento do Projeto encontram-se no site: www.alib@ufba.br.

VIII

LÍNGUA: ASPECTOS GRAMATICAIS E ANÁLISE DO DISCURSO

FÓRMULAS INTERROGATIVAS TIPIFICADORAS DE ASPECTOS DO USO EM PORTUGUÊS EUROPEU

Ana Bela Afonso
Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa (CLUNL)

1.Fórmulas interrogativas

Em português[1] estão particularmente associadas à interrogação algumas sequências que designamos por "fórmulas interrogativas"[2], uma vez que, a nível da linearidade textual, apresentam uma estruturação morfológica invariável, tipificadora da forma interrogativa.

De facto, estas fórmulas ou são compatíveis, exclusivamente, com a forma interrogativa (ex.: 'porquê?'; 'que é de […]?'; 'e não é que […]?'; 'com que então […]?'; etc.), ou só em enunciados interrogativos são marca de valores semânticos específicos, distintos dos valores revelados em contexto assertivo (ex.: 'por que carga-d´água é que […]?; "não [...] nem nada?"; etc.).

É o caso, entre outros, de:

(1) "será que [...]?"

Será que os países da comunidade têm consciência dos seus interesses comuns e que uma defesa comum é a melhor forma de os defender? (ext 14625 (pol, 91b))

(2) "por que carga-d' água é que [...]?"

Por que carga-d'água terei eu de pagar 2900 escudos devido à morosidade dos serviços públicos? (ext 288633 (nd, 91b))

(3) "e não é que [...]?"

E não é que ela foi escolher um homem daqueles para marido? (ext 367853 (nd, 95b))

(4) "que é de [...]?"

1. Entenda-se por "português" a variante português europeu, lusitano.

2. A escolha deste termo resulta de uma adaptação de "formules interlocutoires" que em Carreira, 1997: 88 designam "des mots et des expressions de classes grammaticales diverses, comprenant des mots grammaticauxet des mots lexicaux ayant un haut degré de figement. Ces mots et ces expressions ont des fonctions discursives variées et constituent un ensemble de moyens linguistiques auquel les interlocuteurs ont recours pour réguler leur relation interlocutive".

Trazes a rosa na mão
E colheste-a distraída ...
E **que é do** meu coração
Que colheste mais sabida?
(Fernando Pessoa, *Quadras ao gosto popular* in: Quiroga, Carlos, 1995)

(5) "Com que então […]?"

Com que então de visita aos bairros pobres? In: Miguel Torga, *Bichos*: 33.

(6) "[...] ou quê?"

Você não é boa da cabeça, **ou quê**? in: Lobo Antunes, *Exortação aos crocodilos*: 8.

(7) "[...] quê?"

"Disseste canto luso e dança **quê**? (ext 538958 (ctl, 97b))

(8) "O quê […]?"

"**O quê**, mais um pretendente? (ext 61509 (soc, 95a))

(9) "[...], porquê?"

"Tanta aflição, **porquê**?" (ext 77432 (clt, 94a))

(10) "sempre […]?"

"**Sempre** tens um guarda-chuva que me emprestes?"

(a posição pré-verbal de *sempre* é observável já em textos da primeira metade do séc. XIII, conforme comprovado na investigação de Souto Cabo, 2003: 810)

(11) "por acaso […]?"

Por acaso hoje é quarta-feira?

Ao carácter exclusivo da maior parte destas fórmulas (que geralmente coloca dificuldades na versão para outras línguas), juntam-se outras características relativas à complexidade resultante da íntima ligação entre a língua - um facto cultural, e as modificações produzidas em contexto social, complexidade estudada na investigação de José Luís Rodríguez (2000: 847ss, entre outros) e que, neste caso concreto, se relaciona com o elevado índice de ocorrência, sobretudo a nível do contexto de interlocução oral autêntico, bem como com a proliferação de valores modais (mais ou menos alargada) que cada uma destas fórmulas interrogativas pode reunir e que alternadamente são construídas na actividade enunciativa.

Circunscrito no âmbito da Teoria Formal Enunciativa (TFE), este estudo pretende dar conta de operações e valores subjacentes a interrogações em que estas fórmulas ocorrem.

Segundo a perspectiva da TFE, uma interrogativa resulta de um conjunto de operações típico:

a) construção abstracta de uma classe fechada de valores ("sim" / "não") que se atribuem à relação predicativa subjacente ao enunciado[3];

b) percurso destes dois valores sem que o enunciador S_0 possa, ou queira, seleccionar o valor ("sim" ou "não") que valida a relação predicativa[4];

c) construção antecipada, por S_0, de um novo espaço enunciativo em que o seu co-enunciador, instituindo-se como segundo enunciador, seleccionará um dos valores da classe fechada, validando assim a relação predicativa subjacente à interrogação.

A aproximação entre o valor inter-enunciativo que caracteriza estas fórmulas e o contexto pergunta/resposta como contexto preferencial de ocorrência, resulta da natureza dinâmica que caracteriza a relação enunciador/co-enunciador e para a qual o registo oral, pela sua especificidade, se revela como mais produtivo.

Nestes casos, a relação enunciador/co-enunciador, enquadrada numa sequência de pergunta/resposta, põe como prioridade, não a validação ou não-validação da relação predicativa, mas a eficácia da relação agentiva que o enunciador faz recair no segundo enunciador com o propósito de que este responda (realização de um comportamento verbal) ou realize o conteúdo da relação predicativa modalizada (realização de um comportamento de ordem pragmática).

---

3. Um enunciado tem na sua base uma proposição ou conteúdo proposicional a que se dá o nome de relação predicativa. É uma estrutura abstracta à qual se associa um sentido, como, por exemplo, <ser, hoje, quarta-feira> e da qual podem derivar diversos enunciados, tal como: (1) Hoje é quarta--feira. (1.1) Provavelmente hoje é quarta-feira (1.2) Hoje é quarta-feira? (1.3) Por acaso hoje é quarta-feira? (1.4) Hoje não é quarta-feira; etc.

   A relação predicativa é localizada num sistema de coordenadas enunciativas que inclui, em primeiro lugar, a própria situação de enunciação. O sujeito enunciador S_0, ao instituir-se como tal num tempo T_0, define uma situação de enunciação Sit (S_0, T_0) (ou Sit_0), a partir da qual constrói um sistema referencial que simultaneamente é condição e consequência da própria enunciação. (Franckel, 1983: 115). Além de Sit_0 integram obrigatoriamente o sistema referencial a situação de locução Sit (S_1, T_1) (ou Sit_1) e a situação Sit_2 (S_2, T_2) (ou Sit_2), localizadora do acontecimento linguístico construído na enunciação.

4. A construção da classe de valores que permitem validar a relação predicativa é, para a interrogativa total, uma classe fechada ('sim',/'não'), mas uma classe teoricamente aberta para a interrogativa parcial, cujos elementos poderão, em alternativa, instanciar o lugar vazio da relação predicativa não saturada, subjacente à interrogativa parcial. Destas classes, unicamente um elemento valida a relação predicativa. O enunciador percorre a classe (operação a que se dá o nome de operação de percurso) e, não podendo ou não querendo escolher esse elemento, constrói, só então, o seu co-enunciador como segundo enunciador, a quem competirá validar (ou não validar) a relação predicativa.

Referimo-nos, claramente, aos valores da modalidade intersujeitos (designação de Campos, 2001: 172) que revelam a importância da relação de natureza hierárquica entre os sujeitos, possuindo o enunciador da interrogação um estatuto de superioridade em relação a seu co-enunciador: o sujeito enunciador age sobre o seu co-enunciador "procurando impor-lhe a função de agente na realização de um comportamento verbal" (Campos, 2001: 173).

Ora, atribuindo-se à "pergunta"[5] a forma interrogativa, facilmente poderemos atribuir à "resposta" a forma assertiva. Mas sabemos que a riqueza da diversidade da troca enunciativa não se reduz a este formato e, de facto, aquilo que estas fórmulas atestam é, tanto a plurifuncionalidade da própria construção interrogativa (que tanto serve para interrogar como para responder) como os diferentes níveis de relação estabelecidos entre enunciador/co-enunciador, nem sempre caracterizados por uma relação de enunciador, auto-instituído como fonte deôntica e co-enunciador, instituído como alvo deôntico.

É o que acontece com exemplos de fórmulas interrogativas (que um falante nativo imediatamente contextualiza num contexto de resposta), como: "então não?", "mas a que propósito?", "a propósito de quê?", "desde quando é que isso é assim?", "como é que é?", "que estás tu a dizer?", "estás bom da cabeça?", "onde é que já se viu?", "não querias mais nada, não?", etc.

É também o que acontece com exemplos como "por acaso hoje é quarta--feira?".

Ora, sabendo que 'se hoje é (ou não) quarta-feira, nunca o será por um acaso', como explicar a ocorrência desta fórmula interrogativa? E que valores e operações subjacentes a esta construção levam o enunciador a optar por "por acaso hoje é quarta-feira?", em detrimento de 'hoje é quarta-feira?'?.

No respeito à adequação necessária a este tipo de comunicações e na consequente impossibilidade de, neste espaço, descrever e explicar todas as fórmulas interrogativas que a título de exemplo já referimos, optámos pelo estudo de 'por acaso […]?', por ser um exemplo ilustrativo da plurifuncionalidade de valores de que, em português europeu, estas fórmulas podem ser marca.

5. A distinção pergunta/interrogação foi valorizada sobretudo pela pragmática nos anos sessenta, altura em que o estudo linguístico da interrogação adquiriu especificidade. À interrogação foi atribuído fundamentalmente um valor formal, enquanto à pergunta era atribuído um valor ilocutório. O estudo da interrogação ultrapassou largamente o contexto inicial da pragmática, e em termos genéricos, a utilização destes termos liga "pergunta" e "resposta" sobretudo às funções semânticas dos enunciados correspondentes e a "interrogação" a esse contexto formal que Palmer (1986: 26) classifica como "used for the typological categories".

2. A plurifuncionalidade de 'por acaso […]?'

Classificado como uma 'locução adverbial de modo' (cf. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, 1994[10]: 541), o emprego de *por acaso* revela uma variedade de valores modais ampla: enquanto *acaso* ocorre unicamente em interrogativas totais com valor retórico, *por acaso* constrói, nas interrogativas totais em que ocorre, a possibilidade de uma variedade modal compatível com outro tipo de interrogativas –pedidos de informação, pedidos de confirmação, interrogativas retóricas.

O *corpus* consultado (Corpus de Extractos de Textos Electrónicos – resultante de um protocolo de Abril de 2000, entre o Ministério da Ciência e Tecnologia e o jornal Público - CETEMPúblico), relativo ao discurso não literário (oral e escrito) regista um número considerável de ocorrências que confirmam um regular uso de *por acaso*[6].

Estudamos em seguida alguns exemplos:

2.1 Valor de imprevisibilidade

A construção deste valor modal evidencia a categoria assumida pelo marcador - um SP (preposição *por* + N), como acontece em:

> (1) Os produtos geniais nascem, muitas vezes, por acaso, não nascem? (ext 879161c, 95a))

Acaso, enquanto substantivo, regista a primeira ocorrência em 1562 (ref. *Índice do Vocabulário do Português Medieval* de Antônio Geraldo da Cunha) e corresponde à substantivação do advérbio, constituído pela forma com valor preposicional '*a*' e a forma adverbial '*casu*', que marca o valor de eventualidade (cf. Houaiss pp58).

O valor de imprevisibilidade, conservado na locução adverbial de modo, permite a glosa 'de modo imprevisto, por um acaso, de modo casual', como acontece em (1). Neste exemplo o valor interrogativo é focalizado em *por acaso*, sendo o valor de imprevisibilidade aquele que o enunciador da interrogativa pretende ver validado e confirmado na resposta ('sim, os produtos geniais nascem, muitas vezes, por acaso').

2.2 Valor retórico

No exemplo,

> (2) Mas sabem **por acaso** o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula? (ext 596208 (soc, 95b)),

6. O CETEMPúblico, última actualização de Agosto/2003, regista 4179 ocorrências, em contexto interrogativo e assertivo.

por acaso modaliza a construção interrogativa total transformando-a numa interrogação retórica, resultado das seguintes operações e valores:

a) é construído o Interior de <( ) sabem o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula?>[7],

b) é construído um valor de eventualidade/possibilidade como localizador aspectual de <( ) sabem o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula> validado;

c) o enunciador constata que, qualquer que seja a ocorrência considerada (*esta ou aquela pessoa*) não existe nenhuma ocorrência que, em momento algum, possa instanciar o lugar vazio em '<( ) sabem o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula> validado;

d) o enunciador conclui que não existe, nessa eventualidade, em momento algum (ou seja, nunca), alguma pessoa de quem se possa dizer 'ela sabe o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula';

e) é finalmente construída a passagem do Interior para o Exterior, operação que afecta o enunciado de um valor assertivo negativo[8];

f) a interrogação, ao incluir, deste modo, a sua própria 'resposta', possibilita que seja bloqueada a validação da relação predicativa por parte do co-enunciador, operação que viabiliza a não aceitação de resposta.

Por acaso funciona concomitantemente como uma estratégia discursiva: pela forma interrogativa conserva a aparência formal de apelo ao co-enunciador, mas pelo valor subjacente, assertivo, bloqueia a possibilidade de resposta ao segundo enunciador.

Esta re-orientação modal construída por *por acaso* possibilita finalmente a paráfrase (2)a 'vocês não sabem o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula'.

2.3 Valor de inclusão intensiva

Para além de um valor retórico, *por acaso* pode ser marca de outro valor revelado na seguinte sequência de pergunta/resposta extraída de um artigo de jornal (in: *Público/Sociedade*; 6 Abril/2004).

> (3) A: - Francamente, minha senhora, por acaso não se conformou com a decisão do juiz?
>
> B: - Nunca! Isso não é verdade! Não me conformei nem nunca a aceitei.

7. Sendo a interrogação construída na forma positiva, há um esboço de pré-orientação para o Interior do domínio de validação.

8. Se a interrogação for construída na forma negativa, todo o processo tem uma orientação contrária, sendo iniciado por um esboço de pré-orientação para o Interior. É por esta razão que se a interrogativa retórica é negativa, tem valor de asserção positiva; se é positiva, tem valor de asserção negativa.

Poderemos facilmente convocar para esta ocorrência de *por acaso* um valor retórico de que, de facto, é marca, embora a re-orientação modal do marcador não tivesse, neste exemplo autêntico, bloqueado a construção da resposta. Ao analisarmos a resposta, vemos que a eficácia interenunciativa nela conseguida se baseia em dois parâmetros essenciais:

a) a reorientação, em sentido inverso, do valor assertivo que *por acaso* constrói na interrogativa;

b) construção de um valor de alteridade que elimina esse valor assertivo positivo, através da ocorrência dos marcadores 'não', 'nem' e 'nunca', que ocorre duas vezes.

Ora, como explicar a ocorrência de *nunca*, um advérbio de tempo, como resposta a uma interrogativa retórica com *por acaso*?

A explicação para este facto convoca o ponto de vista do enunciador, ou seja, o parâmetro linguístico relativo à 'perspectiva segundo a qual o locutor "vê", isto é, constrói linguisticamente, a situação representada pela relação predicativa' (Campos 1998: 202, 203).

Em (3) A, o ponto de vista do enunciador é o de construir um valor de verdade, valor integrado no domínio do certo. Apesar da aparência formal interrogativa do enunciado, desta operação resulta que:

a) o enunciador assume a relação predicativa subjacente;

b) a localização temporal-aspectual do acontecimento linguístico –'conformou com a decisão do juiz'– é construída com valor de anterioridade em relação ao tempo de enunciação (valor temporal-aspectual do pretérito perfeito simples), sendo por isso possível perspectivar o acontecimento linguístico como relativo a um estado de coisas efectivo e já acabado;

c) em concomitância com o valor perfectivo do predicado, *por acaso* constrói um valor de inclusão intensiva que potencia, no intervalo de tempo que delimita o acontecimento, a existência (ou possibilidade de existência) de uma imprevisíbilidade (ou seja, de um acaso), à qual é atribuída a manutenção do acontecimento.

Este valor de inclusão intensiva não existe numa interrogativa sem a ocorrência de *por acaso.* O exemplo,

> (4) - Francamente, minha senhora não se conformou com a decisão do juiz?

pode ser glosado como: 'a senhora conformou-se com a decisão do juiz', mas

> (3) A: - Francamente, minha senhora, *por acaso* não se conformou com a decisão do juiz?

já é glosado como 'houve um momento, qualquer que ele fosse (mesmo que tenha acontecido por um acaso) em que a senhora, de facto, se conformou com a decisão do juiz'. Verifica-se que da ocorrência de *por acaso* resulta uma

intensificação do valor de asserção estrita que a interrogaiva retórica comporta, já que torna possível o alongamento do valor assertivo do predicado num contexto de imprevisibilidade.[9]

Ora, é precisamente o valor assertivo marcado pelo pretérito perfeito e o valor de intensidade de *por acaso* que o segundo enunciador convoca para o seu ponto de vista, desconstruindo-os na resposta, de modo categórico, para o que, recorrendo ao emprego de *nunca*, especifica que não há um único intervalo de tempo, previsível ou imprevisível, em que fosse possível verificar o que a interrogativa pretende asserir.[10]

O valor negativo de *nunca* incide especificamente sobre *por acaso,* uma vez que *nunca* especifica que permanecem inalteradas todas as propriedades que definem o acontecimento ('não aceitou a decisão do juiz'), mesmo num contexto com alteração: um contexto de imprevisibilidade.

Este valor que preferimos designar de inclusão intensiva, está também subjacente a *por acaso* nos exemplos seguintes, que não comportam valor retórico:

> (5) Entregaram-lhe **por acaso** um relógio e um anel que deixei na casa de banho? (ext 763758 (soc, 93b))

A relação intersujeitos, um parâmetro essencial em qualquer interrogativa, é nestes exemplos fundamental. Descortina-se o interesse do enunciador numa resposta positiva, pelo que o enunciador procura agir directamente sobre o co-enunciador.

---

9. Embora num contexto assertivo e não interrogativo, é ainda este valor que se verifica na ocorrência de *por acaso* como estratégia de tornar mais produtiva, na resposta, a intensificação do valor de asserção estrita (já que, como vimos, torna possível o alongamento do valor assertivo do predicado mesmo a um contexto de imprevisibilidade): ' A: Andar a pé faz bem à saúde, não faz? / B: Por acaso!'.

10. O 'vigor' da resposta, face a esse valor de intensidade de *por acaso*, reside ainda na sequência de valores negativos que comporta. Assim, em (23)B: - Nunca! Isso não é verdade! Não me conformei nem nunca a aceitei.

    1 – 'nunca', com duas ocorrências, especifica que não há nenhum momento, em todos os momentos eventualmente possíveis, em que se verifique a situação descrita;

    2 – 'não é verdade' nega o valor de verdade subjacente ao valor assertivo do predicado 'conformou';

    3 - 'Não me conformei' nega a validação da relação predicativa assumida pelo enunciador da interrogação ('a senhora conformou-se');

    4 – 'nem nunca a aceitei' remete para a sequência de instantes que topologicamente representa o percurso em que é construído o acontecimento 'aceitar'. Sendo o processo 'aceitar' nocionalmente anterior a 'conformar', *nem*, enquanto marcador negativo de uma operação de percurso, prolonga o valor negativo já construído em 'não conformei', arrastando-o ao processo que se lhe antepõe nocionalmente (´não me conformei nem nunca aceitei'). *Nem* reforça assim o valor negativo de *nunca*, ultrapassando os próprios limites nocionais e aspectuais construídos na interrogação.

Apesar do grau de improbabilidade que o enunciador possa retirar da sua experiência do mundo, deseja que o co-enunciador valide a relação predicativa, pelo que poderíamos glosar o exemplo (5) como: 'eu sei que é improvável que alguém tenha entregue o relógio e o anel que esqueci na casa de banho – o mais provável é que se tenha apropriado desses valores – mas por um acaso, isso também podia não ter acontecido. Entregaram-lhos?'.

Da ocorrência do valor de inclusão intensiva de *por acaso* resulta a aferição da incidência do predicado ('entregar o relógio e o anel') a um contexto que inclua o domínio do improvável e, recorrendo a esta estratégia, o enunciador da interrogação total visa alargar a probabilidade de validação da relação predicativa, aumentando-lhe o grau de plausibilidade e pré-orientando-a para o ponto desejado (I ou E), visando, em (5) o interior do domínio de validação. De facto, com a ocorrência de *por acaso* no enunciado, o enunciador procura desencadear uma situação dinâmica por parte do co-enunciador no sentido de que este proceda à validação pretendida.

A caracterização apresentada em seguida abrange o valor de inclusão intensiva em interrogativas que são pedidos de confirmação:

> (6) **Por acaso** não vivemos meio século de ditadura para nada, pois não? (ext 246376 (nd, 3b))

Por acaso ocorre no primeiro membro de natureza assertiva, mas integrado numa interrogativa 'tag', não marca o valor de eventualidade que, numa asserção, a locução adverbial de modo exprime (permitindo a glosa 'por um acaso, de modo casual').

Integrado no primeiro membro assertivo, *por acaso* permite aumentar o grau de plausibilidade da validação positiva da relação predicativa que, de facto, não é rigorosamente validada, uma vez que o segundo membro, de natureza negativa ('pois não?'), a põe imediatamente em causa.

Funcionando este segundo membro interrogativo/negativo, como um pedido de confirmação do valor assertivo do primeiro membro, o valor de inclusão intensiva de *por acaso* resulta produtivo como uma estratégia suplementar para garantir, no primeiro membro, a optimização da validação pretendida que assim é imposta ao coenunciador - 'não vivemos meio século de ditadura para nada' em (6). No segundo membro, com o recurso ao valor interrogativo-negativo, o enunciador continua a agir directamente sobre o co-enunciador, reclamando agora uma confirmação do valor assertivo anteriormente construído.

Só que por vezes esse valor de inclusão intensiva é avaliado pelo co-enunciador como excessivo, sendo por isso negado, ficando para segundo plano a própria validação da relação predicativa subjacente. É o caso das seguintes trocas enunciativas:

(7) A: Por acaso, foi uma boa ideia, não foi? (ext 38916 (pol, 93a))
B: Por acaso, não! Deu-lhe mesmo muito trabalho a consegui-la.

Em (7)B o segundo enunciador desconstrói o valor intensivo de *por acaso* e a sua resposta, acaba por rejeitar as estratégias construídas na interrogativa com valor injuntivo[11], sem explicitar mesmo, nem a validação nem a confirmação da relação predicativa:

a) a primeira ocorrência de *por acaso*, da exclusiva responsabilidade do primeiro enunciador, é propositadamente interpretada com o valor de eventualidade, geralmente o valor marcado pela locução adverbial, como se esse fosse o valor seleccionado na construção interrogativa;
b) na resposta esse valor de eventualidade, imputado ao primeiro enunciador, é considerado desadequado, pelo que é negado ('Por acaso, não!'), operação que contraria a estratégia de pré-orientação da resposta;
c) a validação e confirmação da relação predicativa acaba por não ser assumida pelo segundo enunciador, já que a mesma não é explicitada, contrariando assim, novamente, a expectativa do primeiro enunciador. O que o segundo enunciador decide asserir – 'Deu-lhe mesmo muito trabalho a consegui-la.' confirma, unicamente, a primeira parte da sua resposta com valor negativo.

É o estatuto de enunciador de uma interrogativa com pré-orientação da resposta, que nestes exemplos é posto em causa pelo segundo enunciador, reclamando para si aquilo que, afinal, caracteriza a própria interrogação: a validação da relação predicativa subjacente é construída pelo co-enunciador, instituído como segundo enunciador, a quem cabe, 'por direito', seleccionar, situar e validar.

Podemos ainda concluir que nestes exemplos, pertencentes a contextos de interlocução, se torna essencial, quer a variedade de possibilidades interpretativas, quer a variedade de estatutos atribuíveis ou assumidos por enunciador e co-enunciador, resultando desta variação modulações que interagem com os próprios valores e operações subjacentes aos marcadores.

2.4 Valor de ironia

O exemplo:

(8) O primeiro-ministro não estará só **por um acaso** a livrar-se de responsabilidades? (ext 347611 (soc, 93a))

11. Os valores de obrigação, ordem, sugestão, pedido, desejo, fazem parte dos 'valores de injunção', que, conjuntamente com a interrogação, se integram na modalidade de 'tipo 4' da tipologia de A. Culioli.

...é uma interrogativa que, pelo seu valor retórico, rejeita qualquer resposta. Esta operação, por si só, intensifica o valor assertivo que encerra; (8) permite concluir que 'o primeiro-ministro está a livrar-se de responsabilidades'.

Para a modalidade apreciativa deste exemplo, contribui, entre outros marcadores (valor temporal-aspectual dos predicados, valor semântico negativo, valor prosódico), a ocorrência de *por acaso*, todos convergindo na construção da re-orientação modal que integra uma avaliação negativa e irónica do enunciador.

Por acaso modaliza a construção interrogativa total transformando-a numa interrogação retórica. Esta operação culmina com a pré-orientação da validação da relação predicativa do exterior para o interior do domínio de validação em (8) - 'o primeiro-ministro não devia estar a livrar-se de responsabilidades, mas é o que está a fazer'.

A ancoragem da validação num ponto que se atinge depois de uma re-orientação modal, afecta o enunciado de um valor assertivo que comporta uma avaliação modal neste exemplo semanticamente negativa: o enunciador constata que, qualquer que seja a ocorrência considerada, não existe nenhuma que, em momento algum, possa instanciar a validação de <não estar, o primeiro-ministro, a livrar-se de responsabilidades>.

A interrogação, ao incluir deste modo a própria resposta, impede que o co-enunciador tenha a oportunidade, como segundo enunciador, de validar a relação predicativa num ponto (I ou E) não pretendido mas, na forma interrogativa, o apelo ao co-enunciador resulta mais produtivo. O valor de ironia resulta deste 'jogo enunciativo' de afirmar (avaliando negativamente), sob a aparência de um pedido de informação, como se o enunciador da interrogação (inocentemente) desconhecesse o que interroga.

Mas neste exemplo, podemos ainda atribuir a *por acaso* um outro valor que, convocando o valor de imprevisibilidade de que é marca, acaba por intensificar, com a re-orientação modal construída, o valor de avaliação negativa das construções e, concomitantemente, o valor de ironia.

Se repararmos, em (8) é construído, sobre uma pluralidade e diversidade de possibilidades, um valor de restrição que caracteriza a acção do primeiro-ministro – 'não deve livrar-se de responsabilidades'.

A re-orientação modal construída nega, como vimos, essa orientação, do que resulta um valor avaliativo, negativo e irónico, mas a incidência destes três valores estende-se, também, ao valor de imprevisibilidade de *por acaso*. O escopo de *por acaso* incide sobre o predicado: 'livrar-se de responsabilidades'.

Ora, a re-orientação modal da interrogativa opera uma sobremodalização no marcador, que conduz à glosa: 'o governo está a livrar-se de responsabilidades, não por um acaso, mas propositadamente'.

A modulação que o marcador constrói, intensifica essa trivalência semântica: avaliação, negação e ironia.

Perante as duas possibilidades de modalização da validação: 'ser por acaso'/ 'não ser por acaso', a re-orientação modal operada em *por acaso* ('não é *por acaso*, mas *propositadamente*) elimina a possibilidade de alteridade.

A intensificação assim construída é ainda reforçada com a ocorrência de *só*.

Conforme Moreira, 2002: 577, *só* é um "marcador enunciativo que constrói a eliminação de toda e qualquer alteridade (eventual/possível que um outro enunciador poderia atribuir)" - 'O primeiro-ministro não estará **só** por um acaso a livrar-se de responsabilidades?', características que reforçam a intensificação do valor assertivo da interrogativa, reforçando, assim, a apreciação subjectiva (avaliativa, negativa, irónica) do enunciador.

Todos estes marcadores convergem, de facto, na construção da re-orientação modal que integra uma avaliação negativa e irónica do enunciador, associando assim, à interrogação, as modalidades intersujeitos e apreciativa.

2.5 Estratégia semântica com valor de atenuação

Tomamos os exemplos:

(9) Perdoe-me a indiscrição, mas o senhor não é por acaso militar? (ext 1199030 (clt, 93a))

(10) Desculpe, por acaso não tem por aí nenhum exemplar que me possa oferecer, não? (ext 1080736 (pol, 94b))

Sendo a interrogação caracterizada por ser uma relação assimétrica (o enunciador age sobre o co-enunciador com o intuito de desencadear neste uma situação dinâmica – a obrigatoriedade de responder), podemos notar que nestes exemplos a assimetria parece incidir de modo antagónico.

Também nestes exemplos *por acaso* converge, com outros marcadores, para a construção de um valor de atenuação em que se baseia a estratégia semântica que constrói. Entre esses marcadores destacam-se as fórmulas introdutórias dos enunciados: 'Perdoe-me a indiscrição' em (9), 'Desculpe' em (10).

A sua ocorrência torna evidente o estatuto valorizado que o enunciador atribui ao seu co-enunciador, tentando assim atenuar a força ilocutória imposta na interrogação: a obrigatoriedade deste em responder.

Pretende-se, de facto, que o co-enunciador não recuse o papel, que a interrogação antecipadamente determina e obriga, de se instituir como segundo enunciador, pelo que, com estas fórmulas introdutórias, se estabelece uma estratégia de cortesia.

Este valor é construído em interrogações em que, por algum motivo, o enunciador não se sente à-vontade para perguntar, receando que a própria construção interrogativa funcione como desencadeador de uma ruptura (ou desrespeito) de um determinado estado de coisas (por isso se pede desculpa, antecipadamente).

Mas de que modo constrói *por acaso* essa estratégia semântica de atenuação?

Se repararmos, em todos os exemplos se pretende uma confirmação de um termo com valor assertivo que a interrogativa integra e que não é estritamente validado.

O enunciador, não querendo ou não podendo assumir a responsabilidade desse valor assertivo, recorre a *por acaso* para se distanciar dessa responsabilidade, uma vez que o marcador, conservando, como vimos, o valor de eventualidade do advérbio *acaso*, viabiliza a expressão de uma modalidade epistémica equivalente a um valor construído como como não-certo, o que concomitantemente permite a construção de uma distanciação e não-compromisso em relação à validação da relação predicativa.

Este valor de eventualidade ou imprevisibilidade permite as glosas: 'possivelmente o senhor é militar' em (9); 'possivelmente tem aí um exemplar que me possa oferecer' em (10), sendo deste modo construído um apagamento da responsabilidade enunciativa do enunciador-locutor, estratégia que corresponde ao valor semântico de atenuação que *por acaso* nestes exemplos equaciona.

Essa atenuação é ainda reforçada com o recurso à própria construção interrogativa que, salvaguardada a disponibilidade do co-enunciador (através de uma estratégia de cortesia, como vimos), é ela que sustenta o pedido de validação e confirmação do enunciador, atribuindo-se, de facto, ao segundo enunciador a exclusividade (e a autoridade) para essa validação.

Do estudo de enunciados exemplificativos dos vários valores de *por acaso,* é possível sistematizar a plurifuncionalidade semântica do marcador, nas seguintes possibilidades:

a) construção de um <u>valor de imprevisibilidade</u> (ex.: (1) Os produtos geniais nascem, muitas vezes, por acaso, não nascem?);
b) construção de uma re-orientação modal, desencadeadora de um <u>valor retórico</u> que restringe a interrogativa em que ocorre e a faz equivaler a uma verdadeira asserção (ex.: (2) Mas sabem **por acaso** o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula?
c) <u>valor de inclusão intensiva</u> que potencia a existência (ou possibilidade de existência) de uma imprevisíbilidade (ou seja, de um acaso), à qual é atribuída, por arrastamento, a manutenção do acontecimento (ex.: (3) A: -

Francamente, minha senhora, por acaso não se conformou com a decisão do juiz?);

d) valor de ironia (ex.: (8) O primeiro-ministro não estará só **por um acaso** a livrar-se de responsabilidades?);

e) estratégia semântica com valor de atenuação (ex.: (9) Perdoe-me a indiscrição, mas o senhor não é por acaso militar?).

3. Quadro síntese

Um enunciado tem na sua base uma proposição ou conteúdo proposicional a que se dá o nome de **relação predicativa**. É uma estrutura abstracta à qual se associa um sentido, como, por exemplo, **<ser, hoje, quarta-feira>** e da qual podem derivar diversos enunciados, tal como: (1) Hoje é quarta-feira. (1.1) Provavelmente hoje é quarta-feira (1.2) Hoje é quarta-feira? (1.3) Por acaso hoje é quarta-feira? (1.4) Hoje não é quarta-feira; etc. (cf. Culioli, 1990, 1999; Campos, 1998).

(1) "será que [...]?"

Será que os países da comunidade têm consciência dos seus interesses comuns e que uma defesa comum é a melhor forma de os defender? (ext 14625 (pol, 91b))

(2) "por que carga-d'água é que [...]?"

Por que carga-d'água terei eu de pagar 2900 escudos devido à morosidade dos serviços públicos? (ext 288633 (nd, 91b))

(3) "e não é que [...]?"

E não é que ela foi escolher um homem daqueles para marido? (ext 367853 (nd, 95b))

(4) "que é de [...]?"

Trazes a rosa na mão
E colheste-a distraída ...
E **que é do** meu coração
Que colheste mais sabida?

(Fernando Pessoa, *Quadras ao gosto popular* in: Quiroga, Carlos, 1995)

(5) "Com que então […]?"

Com que então de visita aos bairros pobres? In: Miguel Torga, *Bichos*: 33.

(6) "[...] ou quê?"

Você não é boa da cabeça, **ou quê**? in: Lobo Antunes, *Exortação aos crocodilos*.

(7) "[...] quê?"

"Disseste canto luso e dança **quê**? (ext 538958 (ctl, 97b))

(8) "O quê […]?"

"**O quê**, mais um pretendente? (ext 61509 (soc, 95a))

(9) "[...], porquê?"

"Tanta aflição, **porquê**?" (ext 77432 (clt, 94a))

(10) "sempre […]?"

"**Sempre** tens um guarda-chuva que me emprestes?"

(nota: a posição pré-verbal de *sempre* é observável já em textos da primeira metade do séc. XIII, conforme comprovado na investigação de Souto Cabo, 2003: 810)

(12) "por acaso […]?"

Por acaso hoje é quarta-feira?

Fórmulas interrogativas que funcionam como respostas: "achas?"; "então não?"; "mas a que propósito?"; "a propósito de quê?"; "como é que é?"; "que estás tu a dizer?"; "estás bom da cabeça?"; "onde é que já se viu?"; "não querias mais nada, não?", etc..

A representação gráfica do valor modal da interrogação desenha uma bifurcação. No vértice coincide a zona IE do domínio nocional, a partir do qual divergem os ramos I e E. O **domínio nocional** é o domínio de ocorrências da **noção** (um conjunto estruturado de propriedades físico-culturais). As ocorrências positivas constituem o espaço **'interior' (I)** do domínio; as ocorrências negativas constituem o espaço **'exterior' (E)** do domínio. O enunciador percorre a classe de valores do domínio de validação (operação a que se dá o nome de **operação de percurso**) e opta por se situar em IE

(constrói uma interrogação) ou em I ou em E (constrói uma asserção). (cf. Culioli 1990 e Campos).

2. A plurifuncionalidade de 'por acaso […]?'

2.1 Valor de imprevisibilidade

(1) Os produtos geniais nascem, muitas vezes, por acaso, não nascem?

2.2 Valor retórico

(2) Mas sabem **por acaso** o que é hoje o dia-a-dia numa sala de aula? (ext 596208 (soc, 95b))

2.3 Valor de inclusão intensiva

(3) A: - Francamente, minha senhora, **por acaso** não se conformou com a decisão do juiz?

B: - Nunca! Isso não é verdade! Não me conformei nem nunca a aceitei.

(4) - Francamente, minha senhora não se conformou com a decisão do juiz?

(5) Entregaram-lhe **por acaso** um relógio e um anel que deixei na casa de banho? (ext 763758 (soc, 93b))

(6) **Por acaso** não vivemos meio século de ditadura para nada, pois não? (ext 246376 (nd, 3b))

(7) A: **Por acaso**, foi uma boa ideia, não foi? (ext 38916 (pol, 93a))

B: Por acaso, não! Deu-lhe mesmo muito trabalho a consegui-la.

2.4 Valor de ironia

(8) O primeiro-ministro não estará só **por um acaso** a livrar-se de responsabilidades?(ext 34761(soc 93a))

2.5 Estratégia semântica com valor de atenuação

(9) Perdoe-me a indiscrição, mas o senhor não é **por acaso** militar? (ext 1199030 (clt, 93a))

(10) Desculpe, **por acaso** não tem por aí nenhum exemplar que me possa oferecer, não? (ext 1080736 (pol, 94b))

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa, 1998, *Dever e Poder. Um subsistema modal do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, JNICT.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa, 2001, 'Enunciação mediatizada e operações cognitivas' in *Linguagem e Cognição – A Perspectiva da Linguística Cognitiva*, APL e UCP-Faculdade de Filosofia, 325-340.

CARREIRA, Maria Helena Araújo, 1997, *Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais,* Louvain/Paris, Peeters.

CULIOLI, Antoine, 1990, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys.

CULIOLI, Antoine, 1999, *Pour une linguistique de l'énonciation* 2 : *Formalisation et opérations de repérage*, Paris, Ophrys.

CUNHA, Celso & Luís Filipe Lindley Cintra, 1994[10], *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa (10ª edição).

FRANCKEL, Jean-Jacques, 1983, 'Aspects et énonciation. Description et représentation de certaines déterminations aspectuelles.' in *Linguistique, énonciation.Aspects et détermination,* Paris, E.H.E.S.S., 115-155.

HOUAISS, 2002, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto de Lexicografia Portugal, Lisboa, Círculo de Leitores

MOREIRA, Benjamim, 2002, 'Sobre a polissemia de sempre' in *Saberes no Tempo-Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos.* Lisboa, Edições Colibri, 381-394.

PALMER, Frank Robert, 1986, *Mood and Modality*, Cambridge, Cambridge University Press.

QUIROGA, Carlos,. 1995, Lexicometria e Vocabulário em Pessoa Ortónimo e Heterónimo, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio da Universidade de Santiago de Compostela.

RODRÍGUEZ, José Luís, 2000, 'Para um perfil das formas de tratamento: vostede/vosté…você' in: José Luís Rodríguez (org.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero, Tomo I - Lingüística*, 847-883. Santiago de Compostela: SPIC.

SANTOS, Diana & Rocha, Paulo, 2001, 'Evaluating CETEMPúblico, a free resourse for Portuguese' in *Proceedings of the 39 th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Toulouse, 442-449, RTF, PostScript, PDF.

SOUTO, José António Cabo, 2002, 'Dinâmicas da escrita romance na primeira metade do século XIII' in *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Lisboa, APL, 795-814.

ESTRUTURAS COM TÓPICO PENDENTE ABSOLUTO EM TEXTOS LITERÁRIOS GALEGOS E PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS: BREVE ANÁLISE COMPARATIVA COM OS POSSÍVEIS REFERENTES DO DISCURSO ORAL

Iago Bragado Trigo
Universidade de Vigo

Resumo: As estruturas anacolúticas e concretamente as estruturas com tópico pendente absoluto, isto é, sem qualquer género de marcador explícito que o individualize como tal, foram tradicionalmente associadas apenas ao discurso oral. Por isso é que em qualquer tentativa de reprodução da oralidade por parte do registo literário poderia ser esperável o recurso à imitação dessa estrutura. A comparação dos dados efectivos tirados de textos narrativos contemporâneos galegos e portugueses com os dados reais da língua oral permite-nos perscrutar a forma como os escritores interpretam a gramática própria da língua falada, como as regras sintáctico-pragmáticas ligadas à oralidade são alteradas ou traduzidas e como a norma padrão assimilada pelo romancista afecta a interpretação ou tradução dessa realidade linguística durante o acto consciente da escrita.

Palavras-chave: tópico, comentário, tópico pendente, marcador de tópico, condição de relevância.

Objectivos, conceitos fundamentais e metodologia

Começaremos este trabalho com a apresentação dos seus objectivos, o esclarecimento de alguns conceitos fundamentais e a descrição da metodologia utilizada. Pretendemos basicamente indagar as diferenças existentes entre os sistemas de organização do discurso oral e do discurso escrito através da análise de determinadas estruturas tipicamente associadas ao primeiro e da translação das mesmas à língua escrita. Para isso compararemos os dados efectivos tirados de diversas obras narrativas contemporâneas galegas e portuguesas com os dados reais da língua oral falada na actualidade em Portugal e na Galiza. Situar-nos-emos dentro do marco teórico proposto por HALLIDAY (1967a, 1967b) para a descrição da estrutura temática dos enunciados, que os divide em *tópico* e *comentário*, por oposição à estrutura informativa, cujas funções principais são *informação dada* ou *conhecida* e *foco informativo* ou *informação nova*. Assim, se bem que a estrutura informativa seja idêntica, nos enunciados [1] *O Pedro não gostou foi do livro* e [2] *Foi do livro que o Pedro não gostou*, a estrutura temática é diferente pois enquanto o primeiro enunciado está a falar d*o Pedro*, o segundo está a falar d*o livro*. O foco, todavia, é *o livro* em ambos.

Também dentro destes parâmetros, a *Gramática da Língua Portuguesa* de MATEUS et al., na suas edições de 1983, 1989 e 2003 inclui dentro das construções de tópicos marcados, isto é, tópicos não-sujeito, a denominada construção de *Tópico pendente*, exemplificada na última edição por meio de dois enunciados (MATEUS et al., 2003: 492):

> [3] *Quanto ao debate de ontem à noite, é forçoso reconhecer que há políticos que falam sobre um país que não conhecem.*
>
> [4] *...filmes estrangeiros, estamos a ver o filme até ao fim e não sabemos do que se trata.*

São portanto enunciados em que o tópico não aparece integrado na estrutura sintáctica pois não há nenhum tipo de conectividade a esse nível entre ele e algum constituinte interno ao comentário. Pelo contrário, em enunciados como [5] *Os gerentes, trata-os como se fossem míseros contínuos* (*op. cit.*: 494) ou [6] *Piscina, não sabia que tinha* (*op. cit.*: 497), exemplos de *Deslocação à esquerda clítica* e *Topicalização*, respectivamente, os tópicos marcados *os gerentes* e *piscina* têm atribuída a função de CD. No caso dos tópicos pendentes, segundo as autoras da gramática, *a relação tópico-comentário apenas obedece à 'condição de relevância', que estipula que o comentário deve ser relevante acerca do tópico* (*op. cit.*: 492).

Diferenciaremos dois grandes subtipos de estruturas com tópico pendente. Como se pode verificar, enquanto no enunciado [3] o tópico apresenta uma marca da sua qualidade topical (aqui a locução *quanto a*), no [4] ele não está regido por qualquer género de marcador explícito que o individualize como tal. É só a sua posição relativa em termos sequenciais que serve de marca formal da sua topicalidade. Chamaremos ao primeiro tipo *estruturas com marcador de tópico* e ao segundo *tópicos pendentes absolutos*.

Para o estudo dessas estruturas elaborámos uns *corpora* de exemplos com base no levantamento realizado num conjunto de textos orais e literários. Para o *corpus* de língua oral portuguesa foi utilizado o *Português fundamental* e para o Galego a colecção *A nosa fala*, de menor extensão, o qual nos obrigou a considerar também alguns textos orais utilizados como base para diversas teses sobre Dialectologia galega apresentadas na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela ao longo das últimas décadas. As diferentes soluções gráficas adoptadas nas transcrições originais foram uniformizadas de modo a facilitar a sua leitura. Quanto ao *corpus* literário, as obras –romances e livros de contos– foram escolhidas não em função da sua qualidade estética mas pelo seu nível de imitação da língua falada evidenciado através do recurso a um registo informal, espontâneo, com abundância de textos dialógicos, estilo directo, etc., ao menos em determinados excertos assim marcados. Eis a lista das obras examinadas:

BLANCO AMOR, E. (2001): *A esmorga*, A Coruña, La Voz de Galicia / Galaxia.

BORRAZÁS, X. (1994): *Criminal*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.

CID CABIDO, X. (1999): *Grupo abeliano,* Vigo, Xerais.

CORREIA, C. PINTO (2000): *Adeus, princesa*, Lisboa, Relógio d'Água.

CORTEZÓN ÁLVAREZ, D. (1956): *As Covas do Rei Cintolo*, Vigo, Galaxia.

LABARTA POSE, E. (1960): *Cuentos humorísticos*, Santiago de Compostela, Porto y Cía.- Editores.

MADEIRA, P. (2001): *2001, Instantâneos de Sapo*, Lisboa, Oficina do Livro.

MELO, G. de (1999): *'O homem que odiava a chuva' e outras estórias perversas*, Lisboa, Notícias.

MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1993): *Percival e outras historias*, Vigo, Xerais.

MIGUÉIS, J. R. (1997), *'Léah' e outras histórias*, Lisboa, Editorial Estampa.

MIRAGAIA, R. (2002): *Diário comboio*, Santiago de Compostela, Laiovento.

NAMORA, F. (1990): *O homem disfarçado*, Mem Martins, Europa-América.

NAVAZA, G. (1996): *Erros e Tánatos*, Vigo, Xerais.

NICOLAU, H. (1990): *Todos e nenhum*, Lisboa, Caminho.

PIRES, J. CARDOSO (1999): *O Delfim*, Lisboa, Dom Quixote.

SENA, J. de (1999): *O físico prodigioso*, Porto, Asa.

ZAMBUJAL, M. (1994): *Crónica dos bons malandros*, Lisboa, Quetzal.

Breve descrição do uso destas estruturas nos discursos orais galego e português

Poremos de parte os diferentes tipos de estruturas com marcador explícito de tópico para nos centrarmos nos tópicos pendentes absolutos. Os exemplos compilados foram classificados conforme aos seguintes parâmetros aferidores:

1. Enunciados em que se estabelece uma relação metonímica entre o tópico pendente e um elemento intra-clausal. Após a fixação do tópico, efectiva-se no interior da proposição um sintagma nominal que partilha semas com o sintagma que configura o tópico pendente:

[7] *As castanhas, daquela a gente vivia dos castinheiros* (gz GQZ, 135)

[8] *Então a senhora, o seu filho não vive cá, pois não?* (pt PF, 0894)[1]

1. Repare-se que em ambos os enunciados o comentário é relevante a respeito do tópico pendente, se bem que a relação que expressa essa condição de relevância seja conduzida de diferente maneira. Ao passo que no enunciado [7] ela transita directamente desde o tópico pendente *as castanhas* até ao comentário, por meio do complemento verbal *dos castinheiros*, no [8], pelo contrário, dita relação parte do tópico pendente *a senhora* para descansar no tópico 'propriamente dito' *o seu filho*, antes de atingir o comentário *não vive cá*. Esta duplicidade também se observa nos dois seguintes subtipos de tópico pendente absoluto (repetição e parapronominalização).

2. Enunciados em que o elemento recolhido no tópico pendente é repetido no interior da cláusula. Trata-se portanto de uma simplificação do recurso à metonímia. O mecanismo consiste em apresentar um tópico na forma de um sintagma desprovido de qualquer função sintáctica ou semântica e depois, no interior da proposição, reutilizá-lo para fazer referência ao conceito apontado e ligar um e outro constituintes:

[9] *Chouriços, eu não fago chouriços* (gz ANF, 149)

[10] *Sim, arranjar o peixe, eu também não gosto nada de arranjar o peixe!* (pt PF, 0262)

3. Enunciados em que se estabelece uma relação de tipo anafórico entre o tópico pendente e um elemento gramatical interno à proposição, fenómeno que aqui vamos designar como parapronominalização[2]:

[11] *Bois já não hai quase ningum* (gz VIN, 189)

[12] *Agora de ver um gato preto atravessar à minha rua, ficar, fazer figas ou (...) eu acho que isso é uma estupidez, sinceramente.* (pt PF, 1325)

4. Enunciados em que a condição de relevância que liga o tópico e o comentário não se estabelece através de nenhum elemento em particular:

[13] *Eu muitos e bem não podia ser* (gz GQZ, 139-140)

[14] *Ovelhas nada, ovelhas nunca tuvem* (gz GQZ, 132)

[15] *Mas o peixe fresco às vezes há dificuldade sobretudo até porque não temos onde escolher* (pt PF, 0129)

[16] *Então mas arranjar telefonias é preciso pôr-se em cuecas...* (pt PF, 1201)

Poderíamos realizar uma descrição mais pormenorizada das características mais definitórias de cada um destes grupos. Existem variantes e subtipos que poderiam ser comentados, para além de alguns casos de difícil adscrição. Contudo, vamos já debruçar-nos sobre o ponto fulcral da nossa exposição sem demorarmos tempo a descrever esses aspectos.

Situação que apresentam estas estruturas nos textos literários analisados

Para a análise dos enunciados com tópico pendente absoluto extraídos das obras literárias seleccionadas foram utilizados os mesmos parâmetros de classificação que para a oralidade. As diferenças fundamentais em relação com o discurso falado são as seguintes:

2. Não podemos falar em pronominalização por várias razões: por não ser esse o termo que tradicionalmente se utiliza para fazer referência aos casos de substituição em que participam elementos outros que os pronomes pessoais, por não se tratar simplesmente de casos de substituição –retoma-se o referente efectuando uma operação de quantificação, dêixis, etc.–, e por não estar clara entre os gramáticos a consideração como pronomes do tipo de palavras em causa –quantificadores indefinidos, elementos dêicticos (demonstrativos, advérbios locativos...), numerais–, embora haja paralelismos evidentes.

- o montante total contabilizado, não apenas de tópicos pendentes absolutos, mas também de enunciados com marcador explícito de tópico, é muitíssimo menor que o da língua falada,
- só alguns dos subgrupos aparecem reproduzidos.

Ao nosso entender, a menor profusão nos textos literários das estruturas com tópico pendente tem a ver com o facto de não serem facilmente integráveis nos limites fixados pela Sintaxe. Como VILELA (1999: 403) afirma, o texto escrito estrutura-se essencialmente segundo o esquema sujeito-predicado enquanto o discurso falado tende a organizar-se conforme ao esquema tópico-comentário. Assim sendo, no registo escrito prevalecerá a Sintaxe ao tempo que no oral haverá uma preponderância da regência da Pragmática. Isto explica a menor presença dos tópicos pendentes, carentes de função sintáctica, na língua escrita.

Além disso, também deverão ser consideradas as características específicas do processo da escrita, pois condicionam a própria organização dos enunciados: a maior demora, consciência e reflexão com que se elaboram os textos redunda numa ordenação mais canónica e regulada dos elementos. A linearidade temporal do discurso oral não permite a correcção ou a revisão, possível no registo escrito. Assim, com frequência o locutor, após ter começado um enunciado de uma determinada maneira, pode eventualmente querer modificar o esquema inicial não sendo sempre possível atribuir aos elementos já efectivados uma função sintáctica. Daí a existência de tópicos pendentes absolutos. O aparecimento desta estrutura nos textos literários, bem como de alguns marcadores explícitos, deve-se na maior parte dos casos a uma vontade expressa de imitação do modo de produção linguística próprio da oralidade.

Ficando assente a menor ocorrência de estruturas de tópico pendente nos *corpora* literários, é preciso apontar que predominam, dentro deles, os enunciados com marcador explícito. A situação é portanto a inversa da observada na língua oral, onde os tópicos pendentes absolutos prevalecem. Assim, como o Quadro 1 mostra, na literatura os exemplos com tópico pendente absoluto representam apenas 30,9% do total no caso do Galego e 48,5% no do Português, ao passo que na língua oral essas percentagens elevam-se a 56,5% e 71,4%, respectivamente.

	LÍNGUA ORAL		LITERATURA	
	GZ	**PT**	**GZ**	**PT**
Enunciados com marcador de tópico	43,5	28,6	69,1	51,5
Tópicos pendentes absolutos	56,5	71,4	30,9	48,5
Soma total	100	100	100	100

Quadro 1: Percentagem de enunciados com marcador de tópico e de tópicos pendentes absolutos.

De facto, nem todas as obras registam tópicos pendentes absolutos. Dois terços dos exemplos galegos correspondem aos romances *A esmorga*, de Eduardo Blanco Amor, e *Criminal*, de Xurxo Borrazás, e aproximadamente metade dos portugueses unicamente a *Adeus, princesa*, de Clara Pinto Correia. Estas obras destacam especialmente pelo teor coloquial, informal e fluente da língua empregada pelos seus autores. *A esmorga* é todo ele um diálogo, embora muitos trechos, dada a sua extensão, se tornem completamente narrativos, perdendo determinados traços relacionados com a interacção inerente à troca conversacional. Em *Criminal* abundam os discursos directos em que o escritor cede a sua voz às diversas personagens, que são caracterizadas como parte do povo através do seu modo de falar. Já *Adeus, princesa* distingue-se pela vontade expressa da autora de reproduzir o linguajar dos jovens e dos alentejanos em geral como forma de imprimir verosimilhança à história, com evidente intuito pedagógico.

A análise concernente a quais os subgrupos de tópico pendente absoluto privilegiados nos *corpora* literários também fornece dados interessantes. Não constam exemplos de repetição nem do *corpus* galego nem do português (cfr. enunciados [9] e [10]), sendo registado apenas um caso com metonímia (cfr. enunciados [7] e [8]) por acaso no *corpus* português. Verifica-se portanto uma preferência pelos tópicos pendentes absolutos em que a condição de relevância que liga o tópico ao comentário se estabelece por meio da parapronominalização ou de forma extratextual (cfr. enunciados [11] a [16]).

A inexistência nos *corpora* literários de exemplos de repetição é bastante significativa e talvez possa ser explicada, do nosso ponto de vista, em termos estilísticos. Uma vez que não se trata de uma repetição expressiva –nós não acreditamos que os enunciados [9] e [10] possam ser medidos em termos de expressividade enquanto força ilocucionária–, o escritor de literatura poderá não encontrar razões para reproduzir tal estratégia de organização do discurso inestética e malfeita da perspectiva do padrão tradicional, sobretudo havendo outras com que conseguirá identicamente conferir ao texto uma feitura oral. Trata-se de um critério estético raramente transgredido[3].

3. VENÂNCIO (1992: 122) cita um exemplo de repetição de tópico pendente absoluto no interior da proposição recolhido na *Balada da Praia dos Cães*, a saber, *Serviço. O serviço não perdoa* (*op. cit.*: 120). Como se pode verificar, o tópico *Serviço* é apresentado de forma absoluta, isto é, sem nenhum tipo de marca casual, sendo logo a seguir utilizado como sujeito da cláusula *O serviço não perdoa*. Esta estrutura provavelmente esteja motivada pela precipitação na explicitação do tópico, que é apresentado numa altura em que o conteúdo do comentário ainda não está formado no pensamento do emissor. Outro modo de ortografar essa sequência seria portanto *Serviço... O serviço não perdoa*. Reproduz pois uma estrutura resultante das particulares condições que regem a organização do discurso oral e portanto a sua presença no mencionado romance responde claramente a uma vontade expressa de recriação da oralidade.

A escassez (inexistência mesmo no caso do Galego) de enunciados com recurso à metonímia pode estar relacionada com a rejeição dos enunciados com repetição. No caso da metonímia, não sendo a repetição formal, mas conceptual, o escritor terá tendência a evitar a estrutura por motivos idênticos aos já comentados, uma vez que os enunciados com essas características podem ser por via de regra reestruturados de forma a evitar-se o tópico pendente (v. gr. [8'] *Então o filho da senhora não vive cá, pois não?*). Novamente, o critério estético e as regras da Sintaxe primam sobre a vontade de imitação do discurso oral. Há, contudo, algumas excepções. O único enunciado deste subgrupo por nós encontrado, *A nossa mãe, entendes, o primeiro marido dela morreu na mina quando a Fatinha tinha acabado de nascer*, ao qual segue *e a nossa mãe, com o desgosto, ficou sem leite*, pertence ao romance *Adeus, princesa*. Simplesmente por meio da extracção a modo de parêntese do segmento *o primeiro marido dela...* até *nascer*, conseguir-se-ia evitar o tópico pendente e ligar ambos os enunciados sem necessidade de efectivar o sintagma *A nossa mãe* duas vezes: v. gr. *A nossa mãe, entendes –o primeiro marido dela morreu na mina [...]–, com o desgosto, ficou sem leite*. A autora, porém, preferiu ignorar esta opção, mais condizente com o padrão de escrita tradicional, em benefício da fidelidade ao discurso oral.

A predilecção na literatura pelos tópicos pendentes absolutos conectados à proposição através da parapronominalização ou extratextualmente assenta pois provavelmente em dois princípios: (1) a falta de colisão com o ideal estético perseguido e (2) a possibilidade / impossibilidade de integração nos parâmetros sintácticos aplicáveis à língua escrita ou de conversão a eles caso a estrutura roce a agramaticalidade. Quanto ao primeiro destes princípios –a preservação de um ideal estético– deve-se esperar, à partida, a sua efectiva posta em prática pelos escritores, independentemente das características quer do próprio escritor quer do modelo procurado. Quanto ao segundo princípio, ele age em duas direcções. Por um lado, uma dada estrutura poderá ser aceite desde que possa ser assumida pelo sistema ou reinterpretada pela gramática da escrita. Assim, a maioria dos casos de parapronominalização, por exemplo, são facilmente equiparáveis a enunciados com anáforas canónicas, isto é, envolvendo pronomes pessoais. Por outro lado, alguns enunciados virão a ser aceites como forma de imitação da oralidade precisamente por subverterem uma dada regra gramatical. Neste balanço equilibrado entre a fidelidade à língua falada e a conformidade / desconformidade com as regras gramaticais da escrita é que se sustenta a contingência da maioria dos tópicos pendentes absolutos recolhidos nos romances e contos analisados.

Conclusão

A forma como se organiza o texto escrito, cujo grau de sintactização é maior do que o do texto oral, permite evitar, dentro do possível, o aparecimen-

to de tópicos pendentes. De facto, as estruturas com tópicos pendentes absolutos, tradicionalmente denominadas anacolúticas, continuam a ser qualificadas como defeituosas ou agramaticais por conterem constituintes a que não foi atribuída nenhuma função sintáctica. A maioria dos elementos com essas características costumam estar marcados como tais e a total ausência de marcas responde normalmente a uma vontade explícita de imitação da oralidade por parte do escritor.

É evidente que este trabalho é apenas introdutório e que deveria ser ampliado com o acréscimo de exemplos procedentes das variedades brasileira e africana e com a possibilidade de confrontar as soluções galegas com as correspondentes espanholas para verificar até que ponto determinados comportamentos divergentes em relação com o Português poderão ser resultado, como noutros âmbitos, da interferência. Dada a natureza da nossa base de dados e o método seguido para a sua elaboração, qualquer afirmação em termos numéricos será aproximativa. Todavia, achamos que a sua dimensão já permite retirar ilações pelo menos significativas.

BIBLIOGRAFIA

BACELAR DO NASCIMENTO, M. F. et al. (1987): *Português fundamental: Métodos e documentos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

FERNÁNDEZ REI, F. / HERMIDA GULIÁS, C. (eds.) (1996): *A nosa fala: bloques e áreas lingüísticas do galego*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Arquivo Sonoro de Galicia

HALLIDAY, M. A. K. (1967a): "Theme and information in the English clause", KRESS, G. (ed.) (1976): *Halliday: System and Function in Language*, Oxford University Press, pp. 174-188

HALLIDAY, M. A. K. (1967b): "Notes on transitivity and theme in English", *Journal of Linguistics*, 3, London, Cambridge University Press, pp. 199-244

MATEUS, M. H. M. et al. (1983/1989/2003): *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina / Lisboa, Caminho

VENÂNCIO, F. (1992): "A oralidade da ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho", VENÂNCIO, F. (2002) *Objectos achados. Ensaios literários*, Porto, Caixotim, pp. 111-125

VILELA, M. (1999): *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina.

ASPECTOS GRAMATICAIS NAS GÍRIAS GREMIAIS GALEGO-PORTUGUESAS

Jorge Rodrigues Gomes
I.E.S. "Pedra de Auga", Ponte Areas, Galiza

Resumo: As gírias gremiais galego-portuguesas som linguagens especiais diferentes das linguagens técnicas próprias de cada profissom. Estas gírias, além de possuírem um léxico diferente do da língua comum e que as caracteriza como tais, apresentam umhas poucas mas relevantes peculiaridades gramaticais, como, por exemplo, a ausência de algumha conjugaçom verbal, a existência de sufixos derivativos próprios ou a existência de algumha locuçom adverbial desconhecida na língua comum.

Palavras-chave: linguagens especiais, morfologia, gramática, lexicologia.

1. Introduçom

As gírias gremiais som linguagens especiais com que se comunicam os membros dalguns antigos grémios de artesaos, operários ou vendedores ambulantes. A sua peculiaridade reside no seu carácter secreto e no alto grau de elaboraçom que apresentam face outro tipo de gírias, possuindo termos para designar qualquer conceito da realidade quotidiana. Nom som linguagens técnicas, quer dizer, um conjunto de termos próprios dumha profissom referidos a particularidades desta (utensílios, actividades, etc.), mas umha substituiçom dos vocábulos da língua comum por outros gerados utilizando diversos meios. Som falas totalmente crípticas, incomprensíveis para os alheios ao grémio, e que fôrom guardadas em secreto até os nossos días, negando-se os seus falantes a ensinar-lhas a pessoas que nom pertencessem ao grémio. Na Galiza e em Portugal conservam-se cerca de vinte gírias deste género pertencentes a grémios de pedreiros, alvanéis, telheiros, afiadores, cesteiros, músicos, oleiros e vendedores ambulantes. Estas gírias transmitiam-se por via exclusivamente oral de geraçom em geraçom aos membros dos respectivos grémios. A sua funçom era a de servir de comunicaçom interna entre o colectivo profissional, mantendo em secreto as suas mensagens para as pessoas alheias ao colectivo.

A distinçom com as linguagens ou particularismos profissionais é nítida, já que estes se referem exclusivamente à denominaçom de conceitos, acçons ou objectos próprios e específicos de umha actividade profissional e, portanto, alheios à língua comum, isto é, nom modificam o léxico comum, mas utilizam outros termos precisos para a comunicaçom das realidades específicas desse ámbito profissional, estando, portanto, inseridos no *continuum* que é toda língua

histórica. Nom tenhem tampouco intençom críptica, embora nalguns contextos podam aproveitar o desconhecimento dos alheios para ocultar umha informaçom. Poderíamos incluir neste tipo os vocabulários científico-técnicos.

Com as linguagens que caracterizam determinados grupos sociais, como estudantes, membros de grupos políticos ou religiosos, jovens, cibernautas, adolescentes unidos por umha identificaçom comum com uns valores ou estética, adeptos e entusiastas de desportos ou movimentos musicais, consumidores de drogas ilegais, etc., acontece algo parecido com aquilo que observamos com as linguagens profissionais antes referidas. O vocabulário e as expressons especiais referem-se a realidades próprias do mundo do grupo ou comuns com a sociedade geral mas que adquerem no seu ámbito umha importáncia e características especiais, ou seja, umhas conotaçons diferentes. Além disso, estas maneiras de se expressar possuem um forte valor identitário, sendo este, em muitos casos, umha das suas principais funçons.

As diferenças entre as gírias utilizadas polos antigos grémios, por nós estudadas, com as linguagens elaboradas do submundo, quer dizer, o que em galego-português tende a denominar-se *calão/calom*, em italiano *furbesco*, em francês *argot*, em espanhol *argot* ou *argot delinqüente* (o antigo conhece-se por *germanía*), ou em inglês *cant*, nom som tam claras. As duas tenhem um forte carácter críptico, som expressons lingüísticas com um alto grau de elaboraçom e substituem o léxico comum do idioma por outros vocábulos. Mas, contudo, podemos estabelecer umhas diferenças que individualizem umhas das outras. Nas gírias dos grémios citados predomina a sua funçom críptica, amostrando umha firme intençom de ocultar a mensagem, para o qual modificam e disfarçam os termos da língua comum. No calão prima a funçom de identidade ou *signum de grupo* sobre a críptica. Este valor identitário existe também, evidentemente, nas gírias gremiais. Outro traço que diferencia estes dous géneros de falas especiais é o alto grau de elaboraçom que se verifica nas dos antigos grémios, possuidores de toda umha série de recursos e procedimentos lingüísticos para deformar o léxico da língua comum utilizados de forma sistemática; entre estes os mais habituais som a metátese, a prefixaçom e a sufixaçom deformadoras. No calão, embora existam, estám muito menos formalizados e o seu uso é sempre ocasional.

As gírias gremiais caracterizam-se, no que se refere ao léxico, por verterem para a sua fala os termos da língua comum com quase total exactitude, com escassa criaçom de conceitos novos, fora dos específicos da sua actividade profissional, quer dizer, encontramos vocabulário dos diversos campos semánticos utilizados na comunicaçom básica, aqueles que se referem às comidas, às partes do corpo, às peças do vestuário, às acçons fisiológicas, aos animais domésticos e aos do meio natural mais próximo, ao tempo cronológico e ao meteorológico, às relaçons familiares, à topografia, às vias de comunicaçom e aos transportes, à religiom e as crenças, às profissons, às

relaçons mercantis, etc. O calão possui vocabulários para campos semânticos mais limitados, mas, por outro lado, si cria com freqüência novos conceitos, muitos deles carregados de emotividade expressiva, de elementos lúdicos e humorísticos, os quais, amiúde e devido à sua expressividade, acabam passando à língua coloquial comum. Esta última seria outra característica que separa estas duas maneiras de se exprimir: os termos e expressões de calão podem utilizar--se fora do seu ámbito específico com diferentes géneros de valores expressivos, geralmente na linguagem coloquial e familiar. Muito polo contrário as linguagens dos grémios estudados apenas se usam no seu ámbito, estabelecendo umha fronteira nítida com a língua comum, e sendo mui estranho que um termo destas gírias saia dos limites do grémio, com excepçom da língua coloquial das comarcas de origem destes profissionais, onde, por serem maioritários, também pessoas alheias ao grémio, normalmente familiares e vizinhos, podem conhecer e utilizar alguns vocábulos.

As gírias tradicionais destes artesaos e ambulantes, além do mais, costumam gozar de umha grande estabilidade, com mudanças pequenas ao longo do tempo, e estas produzidas por intercámbio com as de outros grémios. No calão observa-se umha maior variabilidade.

Ainda podemos acrescentar o diferente grau de sinonímia existente nestes dous diferentes géneros de linguagens especiais: mui alta no calão, especialmente no que se refere a determinados campos semânticos, como, por exemplo, o sexo, o álcool, ou o dinheiro, e de palavras-eixo geradoras de numerosas acepçons e expressons. Nas gírias gremiais a sinonímia é menos importante, embora também podamos encontrar numerosos exemplos naquelas com maior acervo lexical, normalmente por terem sido constituídas por um número elevado de membros. Rematamos esta diferenciaçom salientando a já citada fronteira nítida que existe entre as gírias esotéricas dos grémios tradicionais e a língua comum, nunca confundidas, e a muito mais ténue que se estabelece no caso do calão, a qual leva muitas vezes a dificultar o limite entre este e os registos mais informais da língua coloquial.

Do ponto de vista lingüístico o que caracteriza as gírias é a utilizaçom de léxico diferente do da língua comum, e adquirido através de empréstimos de outros idiomas, modificaçons semânticas, dialectalismos e arcaísmos, deformaçom do léxico da língua base mediante metáteses, sufixaçom e prefixaçom deformadora e outros procedimentos de disfarce.

No caso das gírias gremiais galego-portuguesas que nós estudamos encontramos também umhas poucas mas relevantes peculiaridades gramaticais. Entre estas: a ausência de algumha conjugaçom verbal (a segunda e, às vezes, também a terceira), o comportamento dalgum sufixo (*-nte* como criador de substantivos nas galegas), a existência de algum sufixo derivativo próprio, a utilizaçom de umha única forma para os pronomes pessoais tónicos, mesmo precedidos de preposiçom, ou a existência de algumha locuçom advérbial

desconhecida na língua comum, como *de granjo* 'muito'. Todos estes criptolectos possuem palavras auxiliares e polivalentes que exprimem muitos conceitos por si sós, nomeadamente advérbios/adjectivos que qualificam todo o positivo e todo o negativo, e verbos que somam os significados básicos de *ser, estar, haver* e *ter*. Embora habitualmente se realize umha translaçom semántica exacta da língua base, encontramos alguns casos de criatividade em que se utilizam termos sem equivalência precisa na língua comum.

2. A formaçom de palavras

2. 1. A derivaçom

Sufixo –*nte*.

O sufixo -*nte,-a* salienta por ser muito mais produtivo do que em galego comum, nomeadamente na formaçom de substantivos, e por ter desenvolvido em várias destas gírias umha variante feminina para designar objectos que em galego tenhem este género:

garlar → *garlanta* 'falar', 'língua' em *baralhete*, a gíria dos amoladores ambulantes de Ourense (Galiza)

guilfear → *guilfeanta* 'coser', 'costureira', no *verbo dos arguinas*, a gíria dos pedreiros galegos

atufar → *atufanta* 'agredir', 'espingarda' no *verbo dos cabaqueiros*, a gíria dos telheiros do Rosal (Galiza)

mauriciar → *mauricianta* 'trabalhar', 'trabalhadora', no *verbo dos chafoutas*, a gíria dos alvanéis de Tominho (Galiza)

achapar → *achapanta* 'cortar', 'machada', no *lapizarro*, a gíria dos cesteiros de Mondariz (Galiza)

gueirar→ *gueiranta* 'ir', 'perna', no *verbo dos xingreiros*, a gíria dos músicos de Ourense (Galiza)

Na língua comum som poucos os termos acabados em –*anta*, como por exemplo "governanta". A alta produtividade deste sufixo chega a convertê-lo em formador de substantivos também desde outros substantivos e nom apenas desde verbos como na língua comum:

ria → *riante* 'pedra', 'pedreiro', em *baralhete*

gambrina → *gambrinante* 'fame', 'famento', no *verbo dos arguinas*

relha → *relhante* 'puta', 'putanheiro', no *verbo dos cabaqueiros*

langrícia → *langriciante* 'preguiça', 'preguiçoso', no *verbo dos chafoutas*

caneiras → *caneirante* 'música', 'musico', no *lapizarro*

borra ('sedimento', voz galego-portuguesa)→ *borrante* 'azeite', no *verbo dos xingreiros*

tambio → *tambiante* 'gato', 'gato de luxo', no *verbo dos erguinas* da Póvoa de Varzim (Portugal)

Acrescentamos a seguir alguns exemplos que certificam a enorme produtividade deste sufixo nalgumhas das gírias gremiais.

Em *baralhete*:

balutrar → *balutrante* 'peneira', 'peneirador'
canear → *caneante* 'andar'/ 'marcar as horas', 'relógio'
chiscar → *chiscante* 'beber', 'bebedor'
farelar → *farelante* 'mentir', 'mentiroso'
melar → *melante* 'roubar', 'ladrom'

No *verbo dos arguinas*:

canfrosa → *canfreosante*, 'sino', 'campanário'
doquear → *doqueante*, 'descansar', 'mandriom'
gambrina → *gambrinante*, 'fame', 'famento'
papilosar → *papilosanta*, 'ler', 'escola'
rufela → *rufulanta*, 'luz', 'vela'

No *verbo dos cabaqueiros*:

bodecar → *bodecante*, 'martelar', 'martelo'
canalear → *canaleante*, 'mejar', 'mejom'
cutufar → *cutufante*, 'gostar', 'agradável'
fusquear → *fusqueante*, 'andar de noite', 'noctámbulo'
maquear → *maqueante*, 'fumar', 'fumador'

No *verbo dos chafoutas*:

langrícia → *langriciante*, 'preguiça', 'preguiçoso'
latricar → *latricante,-a*, 'falar', 'falador', 'faladeira'
lazeira → *lazeirante*, 'fame', 'famento'
mauriciar → *mauriciante,-a*, 'trabalhar', 'trabalhador,-a'

No *lapizarro*:

achapar → *achapante, achapanta*, 'cortar', 'carniceiro', 'machada'
caneiras → *caneirante*, 'música', 'músico'
cariar → *cariante*, 'ver', 'olhos'

No *verbo dos xingreiros*:

alupar→ *alupante, alupanta*, 'olhar', 'olho', 'óculos'
escorbar→ *escorbanta,* 'escuitar', 'orelha'
garlar→ *garlanta*, 'falar', 'língua'
intervar→ *intervante*, 'entender', 'o que entende a gíria'
muquir→ *muquinante*, 'comer', 'comilom'

Sufixo –*áncia*

O sufixo –*áncia* como criador de substantivos a partir de bases nominais, aínda que nom insólito nalgumhas das suas variantes, (-*ança*, "*vizinhança*", -*ência*, "*habelência*") é raro em galego-português. Este sufixo além de criar substantivos a partir de verbos também cria a partir de substantivos, o qual é excepcional na língua geral. Tem os mesmos valores do que em galego-portugûes comum, onde se classifica como um sufixo de acçom que exprime a ideia de acçom e efeito, ou como um caracterizador que exprime qualidades, embora também encontremos casos com valores diferentes, como o de colectivo, ou simplesmente conceitos ou objectos que apresentam algumha relaçom com a palavra base. Apresentamos alguns exemplos a seguir.

Em *baralhete*: -*áncia*: *foquino,-a* → *foquinância*, 'doente', 'doença'

No *verbo dos arguinas* galegos:

chumar → *chumância*, 'beber', 'bebida'
cubicar → *cubicância*, 'saber', 'ideia'
escúrrio→ *escurrância*, 'pico', 'ferramenta'
rufela → *rufulância*, 'luz', 'chama'

No *verbo dos cabaqueiros*:

gabirro → *gabirrância*, 'vigia', 'vigilância'
gorote → *gorotância*, 'pobre', 'pobreza'
guiche → *guichância*, 'pouco', 'escassez'
lasquear → *lasqueância*, 'trabalhar', 'trabalho'
lavijar → *lavijância*, 'roubar', 'roubo'
petos → *petância*, 'dinheiro', 'capital'

Existe um caso em que se criou umha forma masculina –*áncio* que encontramos nos *verbos dos cabaqueiros* e *chafoutas*: *melco* → *melcáncio* 'sol'/ 'calor', 'verao', no dos *cabaqueiros*; *melco* → *melcáncio* 'sol', 'calor', no dos *chafoutas*.

Sufixo –*mório*

A particularidade mais importante, no que se refere à derivaçom nas gírias galego-portuguesas encontramo-la no *verbo dos arguinas* galegos (pedreiros): a existência de um sufixo próprio e exclusivo desta gíria, portanto inexistente tanto em galego-português comum como noutras gírias, e de uso nom ocasional mas produtivo, -*mório*. Trata-se de um sufixo criador de substantivos a partir de verbos, com valor locativo, referindo-se ao lugar onde se realiza umha actividade, e também de acçom e efeito:

agoupar → *agoupamório*, 'casar', 'casamento'
apoutar(-se) → *apoutamório*, 'assentar'/'sentar-se', 'banco'
gandir → *gandimório*, 'comer', 'comida'
ralbar → *ralbamório*, 'defecar', 'latrina'

xambear → *xambemório*, 'andar', 'andaime'
xambrear → *xambreamório*, 'bailar', 'baile'
xoular → *xoulamório*, 'dormir', 'quarto'

No *baralhete dos granhudos*, vendedores ambulantes da aldeia galega da Granha, identificamos um caso com o mesmo sufixo: *guindir* → *guindimório* 'comer', 'comida'.

Sufixo *–tório*

Indica o lugar onde se realiza umha actividade e utiliza-se no *verbo dos arguinas* galegos e no *baralhete*, contudo registamos poucos casos. No *verbo dos arguinas*: *ralbar* → *ralbatório*, 'defecar', 'latrina'; *xaular* → *xaulatório*, 'dormir', 'quarto para dormir'/'dormitório'. O segundo deve estar motivado pola forma galega, "dormitório", e no primeiro adivinhamos um tom humorístico provocado pola utilizaçom do sufixo culto com a base de um termo vulgar. Este é um caso exactamente igual ao do *baralhete pildar* → *pilatório* 'defecar', 'latrina'.

Sufixo *–tória*

No *verbo dos xingreiros*, músicos de Ourense (Galiza), registamos o sufixo *–tória*, existente em galego-português apenas como terminaçom de substantivos eruditos (*convocatória, jaculatória*), com valores também inéditos em duas palavras: *garlar* → *garlatória* 'falar', 'língua', significando o instrumento com que se realiza umha acçom, neste caso falar, e em *quilhar* → *quilhatória* 'cópula', 'acto de fazer amor', agora com um valor de acçom.

Sufixo *–inho*:

No *verbo dos cabaqueiros*, telheiros do Rosal (Galiza) registamos um uso interessante do sufixo *–inho*, o qual além da sua capacidade para criar novos termos por lexicalizaçom, tem um valor modificador do grau de parentesco:

atufanta → *atufantinha*, *atufantinho*, 'espingarda', 'pistola', 'revólver'
corujo → *corujinha*, 'candil', 'misto'
xaina → *xaininho*, 'hora', 'minuto'
chachaio → *chachainho*, 'pai', 'avô'
surrulo→ *surrulinho*, 'avô', 'bisavô'
xilfo → *xilfulinho*, 'filho', 'neto'

Sufixo *–om*

Igualmente no *verbo dos cabaqueiros* observamos um uso especial do sufixo aumentativo *–om*, o qual tem um valor intensificador: *dangle* → *dangliom* 'grande', 'grandíssimo'; *pírrio* → *pirriom* 'mau', 'malíssimo'.

Prefixos

Temos que referir-nos outra vez ao *verbo dos cabaqueiros* para citar um prefixo próprio e exclusivo desta gíria: *su-*, com valor nocional em dous termos nos quais modifica o grau de parentesco afastando-o: *rulo* → *surrulo* 'pai', 'avô'; *silfo* → *sussilfo* 'filho', 'afilhado'.

Afixos ocasionais

Além dos afixos citados registamos outros com um uso ocasional, portanto, nom sistemático, que oferecem algumha característica interessante.

Encontramos um caso em que o sufixo *–iço* cria um substantivo desde um verbo, insólito na língua comum: *gandir* → *gandiço* 'comer', 'comida', tanto no *verbo dos arguinas* galegos como no dos portugueses de Oliveira do Hospital e no dos *erguinas* da Póvoa de Varzim. No dos *chafoutas* encontramos outro exemplo: *folhar* → *folhiço* 'dormir', 'sono'.

Insólito é o sufixo *-ostre*, documentado apenas umha vez, embora importante polo muito uso da palavra *arreostre* (de *arrear* 'afiar'), um dos nomes com que se designam a si próprios os afiadores (o outro é *arreador*). Igualmente original é *–áncio*, também somente documentado numha voz, *melar* → *meláncio* 'roubar', 'roubo'; curiosa masculinizaçom do sufixo culto galego-português *-áncia*, talvez motivada polo género masculino do termo correspondente em galego, *roubo*.

O sufixo *–eço* nom existe em galego-portugês mas em *baralhete* tem significado de acçom ou efeito, encontrando-o apenas num caso: *agouchar* → *goucheço* 'colher' 'roubo'.

Também em *baralhete* se regista o gentílico *-aco,-a*: *Bérria* → *berriaco* 'Astúrias', 'asturiano', sufixo culto que em galego é átono, *austríaco*. Pudo acontecer que influíssem na sua pronúncia os sufixos diminutivos ou pejorativos tónicos com oclusiva velar surda: *-eco, -ico, -oco* e *-uco*: *libreco, fachico, bichoco, mulheruca*, mais populares do que o gentílico. Também gentílico é *-eno,-a*, presente em galego-português em termos como *chileno,-a*, e que em baralhete documentamos em *Ancha* → *ancheno,-a* 'Castela', 'castelhano,-a'.

O intensificador *–íssimo* aparece usado nos *verbos dos cabaqueiros* e dos *chafoutas* com umha funçom insólita em galego-português: como criador de substantivos de outros substantivos com um valor aumentativo, *zurro* 'medo', *zurríssimo* 'pánico'. No citado *verbo dos cabaqueiros* podemos ainda citar uns poucos sufixos inexistentes em galego comum, mas que por concorrer apenas numha ocasiom cada um deles nom os consideramos produtivos:

-aia: *fusco* → *Fuscaia*, 'negro', 'África'
-ándio: *zurico* → *zurric·ndio*, 'peso' (moeda), 'rico'
-árria: *melco* → *melc·rria*, 'sol', 'calor'

-es: *escoitanivar* → *escoitanives*, 'escuitar', 'vigiante'/ 'escuita'
-eto: *zanquear* → *zanqueto*, 'andar', 'çapato'

No *verbo dos chafoutas* o sufixo *–anta* comporta-se numha ocasiom como um morfema derivativo de género, quer dizer, nom aparece no masculino: *moca* → *mocanta* 'sacerdote', 'freira'. Do *verbo dos xingreiros* podemos citar os sufixos *–orto*, *baio* → *baiorto*, 'vinho', 'bêbedo', e *–ilório,-a*, este último como formador de substantivos a partir de adjectivos e com valor de acçom característica em *fate* → *fatilória* 'mau/má', 'cousa má', ou de agente, isto é a cousa ou pessoa que realiza umha má acçom, em *fatilório* 'pessoa ruim'. Na gíria dos *arguinas* (pedreiros) de Oliveira de Hospital (Portugal) utiliza-se o sufixo verbal *-arrar* em *chusmo* → *chusmarrar* 'beber', 'beber vinho'.

No *verbo dos cabaqueiros* conhecemos um uso especial do prefixo *re-*, existente em galego embora nom com o valor de inversom do significado da base que apresenta no exemplo que segue: *chouver* → *rechouver*, 'ir', 'voltar'

2. 2. A composiçom

Este recurso de criaçom de palavras nom apresenta particularidades salientáveis no género de linguagens especiais que estamos a tratar, contudo, comentaremos dous casos que si merecem ser postos em destaque, ambos pertencentes à gíria dos amoladores ambulantes de Ourense, o *baralhete*. O primeiro deles é o termo *intervanejar* 'nom entender' (*intervar* significa 'entender'), o qual apresenta alguns problemas de classificaçom. Os verbos formados por composiçom em galego som mui escassos, e nom há nengum cujos componentes sejam um verbo mais um advérbio. Desta maneira poderíamos considerar que estamos ante um verbo formado por derivaçom com um sufixo *–anejar* ou *–nejar*, mas é clara a identificaçom deste suposto sufixo com o advérbio de negaçom *nejo* 'nom' em *baralhete*, cujo valor neste novo termo é o de negar o significado do verbo original. O seu comportamento é semelhante à dos verbos formados com o prefixo *des-*, com o qual poderíamos esperar umha formaçom **desintervar*, semelhante a *destrenar* 'abrir'. Aqui observamos a vontade criativa desta gíria, forçando mesmo os processos normais de formaçom de palavras, como neste caso em que mistura aspectos da composiçom, a sufixaçom e a prefixaçom: utiliza duas bases, como a composiçom, para produzir um verbo de outro à maneira da sufixaçom, mas com um valor semántico próprio da prefixaçom. Já que estamos ante a uniom de duas palavras identificáveis claramente, preferimos considerar este um caso de composiçom, apesar de ser inédito em galego-português comum.

O segundo termo digno de comentário é *nonarromana* 'mudo,-a', ainda que aparentemente pareça haver umha composiçom de advérbio mais verbo, na realidade há três componentes, *nom-a-arromana* (literalmente 'nom a fala'), com

fusom do pronome *a* e a vogal inicial do verbo. De nom estar presente originariamente o pronome nunca se poderia transcrever *nonarromana*, dada a pronúncia da nasal implosiva final ser velar em galego, esperando neste caso umha transcriçom *nomharromana,* ou, com a ortografia do castelhano, *nonharromana*. Isto é coerente com a tipologia da composiçom em galego, já que, embora exista a fórmula de composiçom «advérbio + verbo», (*malferir*), os vocábulos resultantes sempre se formam com um infinitivo, e permanecem na categoria gramatical do verbo, enquanto os compostos ou conglomerados frásicos, resultado da aglutinaçom dos elementos dumha oraçom, som criaçons populares freqüentes em galego (*botaporela*, *fervelhasverças*, etc.). Contudo a seqüência «advérbio + clítico + verbo» é pouco produtiva, registando-se, porém, em casos como *jatentendo* 'raposo'. Polo dito podemos considerar o composto *nonarromana* como umha criaçom original.

3. A Flexom de género

Nos *verbos dos cabaqueiros* e dos *chafoutas* encontramos o par *calhéu* 'home', *calhoa* 'mulher', com umha formaçom do feminino semelhante à de "*ilhéu, ilhoa*", pouco freqüente no galego-português comum. Sendo esta hoje quase inexistente na Galiza na fala espontánea, quer dizer, non cultivada, podemos suspeitar que a existência nesta gíria do exemplo citado denuncie umha antiga vitalidade deste recurso morfológico em palavras acabadas em *–éu* com variaçom de género, por outra parte muito escassas, e das quais o exemplo mais freqüente é o citado "*ilhéu, ilhoa*" (outro vemo-lo em "*tabaréu, tabaroa*"). No *lapizarro*, a gíria dos cesteiros de Mondariz (Galiza) observamos outro caso especial de flexom de género: *patao* 'home', 'patrom', *patoa* 'mulher', 'patroa'; podemos considerá-la umha formaçom semelhante a que se produz nalgumhas palavras portuguesas como *ermitão, ermitoa* ou *patrão, patrõa*, este último par, com proximidade fónica e com o mesmo significado do caso citado, talvez poda ter influído no mesmo.

4. Os Pronomes Pessoais

Os pronomes pessoais tónicos apresentam umha única forma para cada pessoa, independentemente da sua funçom e de irem precedidos de preposiçom, em quase todas as gírias deste tipo: em *lapizarro móis* traduz tanto 'eu' como 'mim' e, precedido da preposiçom *com*, 'comigo' (*com móis*); em gírias como o *verbo dos xingreiros* ou o dos *arguinas* portugueses de Oliveira do Hospital *pra moi* é 'para mim', *com toi* 'contigo', etc.

Na *lafrada*, a gíria dos alvanéis de Bueu (Galiza) os pronomes pessoais formam-se com a palavra *nedas* (/e/) precedida do possessivo correspondente: *o meu nedas* 'eu', *o teu nedas* 'tu', *o(s) nosso(s) nedas* 'nós', *o(s) vosso(s) nedas* 'vós'. No *galramento* ou *verbo dos afifes* dos alvanéis de Molelos (Portugal) os pronomes pessoais som substituídos por expressons do género de *os meus décimos* 'eu', *os*

teus dézimos 'tu', *os zibes* 'eles': *Gosto de uma gabia com umas gambotas e tibernas de elite para os meus décimos,* "gosto de uma rapariga com umas pernas e seios bonitos para mim". Para "tu" existe também a forma sufixada *tuames*. No *verbo dos erguinas* da Póvoa de Varzim os pronomes pessoais som *meu ene* 'eu', *teu ene* 'tu', *seu ene* 'el', 'ela', *nossos enes* 'nós', *vossos enes* 'vós', *seus enes* 'eles', 'elas', que parecem ter-se desenvolvido desde as formas de singular também documentadas *moiene* 'eu', *taiene/soiene* 'tu', que por umha enganada interpretaçom como composto de possessivo mais –*ene*, este último teria adquirido entidade própria convertendo-se numha palavra com um valor associado ao do pronome pessoal.

5. Os Possessivos

Na maioria destas gírias os possessivos exprimem-se antepondo a contracçom da preposiçom *de* e o artigo *o*, *do*, aos pronomes pessoais, ou simplesmente a preposiçom: *do moi* 'meu', *do toi* 'teu', *do soi* 'seu' (*verbos dos arguinas, cabaqueiros, chafoutas, xingreiros,* etc.), *de móis* 'meu', *de tóis* 'teu' (*lapizarro*), *de moiano* 'meu', *de soiano* 'teu/seu' (*verbos dos arguinas* de Oliveira de Hospital), *de cames* 'meu' ou 'nosso' (*lainte*, gíria dos vendedores ambulantes de Castanheira de Pêra, Portugal). No *verbo dos arguinas* galego para a primeira pessoa existe igualmente a forma *dimes* 'meu', resultado da contracçom da preposiçom *de* e o pronome pessoal *imes*: *dimes*.

6. O Verbo

O aspecto mais importante é a ausência da segunda conjugaçom na maioria das gírias gremiais estudadas, e nalgumha também da terceira. No *verbo dos arguinas* galegos existe um recurso especial para exprimir a acçom verbal mediante um esquema estrutural baseado numha cláusula constituída de verbo mais frase preposicional. O verbo é sempre *ormear*, com as suas variantes fonéticas *urmear, ulmear, olmear*, cujo significado nesta gíria é 'trabalhar', e consideramo-lo umha possível metátese de *murear*, de idêntico significado, e também antigamente usado com a mesma funçom que agora estamos a explicar para *ormear*, segundo a informaçom que fornece o manuscrito de Bezares (1843. Neste encontram-se as expressons *murear papelosos* 'ler', *murear a papelosa* 'jogar às cartas', etc.). O verbo *murear*, também registado *muriar*, pode proceder do asturiano *muriar* 'construir paredes ou muros'. Para esta hipótese há que ter em conta a presença nesta gíria do termo *múrio* 'muro' procedente do asturiano "*muriu*", e a existência do verbo *ormear* também na *pantoja*, a gíria dos pedreiros de Trasmiera (Cantábria, Espanha), com o mesmo significado. A frase preposicional está constituída sempre pola preposiçom "de", sendo o seu termo um substantivo formado polo tema de um verbo mais o sufixo –*dilha*, e com menos freqüência –*dilho* e -*dela*, precedido opcionalmente do artigo. Em lugar da forma com o sufixo citado podemos encontrar um derivado regressivo

em –*o*. Esta construçom funciona de maneira semelhante a umha perífrase em que o verbo *ormear* fornece a informaçom referida ao modo, tempo, número e pessoa, enquanto que o verbo substantivado fornece a informaçom lexical. Este recurso utiliza-se para exprimir verbos que nom tenhem nesta gíria umha forma própria ou que o falante desconhece ou nom se recorda, e improvisa-se no mesmo acto de fala. Exemplos:

ormear da choradilha	chorar	*ormear de vendidilho*	vender
ormear da contadilha	contar	*ormear do achego*	achegar
ormear da fiadilha	fiar	*ormear do ajudo*	ajudar
ormear da gemidilha	gemer	*ormear do deixo*	deixar
ormear da juntadilha	juntar	*ormear do enganadilho*	enganar
ormear da movidilha	mover	*ormear do envolvo*	envolver
ormear de ameaçadela	ameaçar	*ormear do mamo*	mamar
ormear de lavadilha	lavar	*ormear do mando*	mandar

Exemplos conjugados: *ormeou de gemidilha* 'gemeu', *ormeasse do achego* 'achegasse', *ormearia da repartidilha* 'repartiria', etc. Regista-se algum caso em que em vez de umha raiz verbal há umha nominal com um sufixo próprio desta classe de palavras no *verbo dos arguinas*: *ormear do blandufo/brandufo* 'abrandar', *ormear do brilho* 'brilhar'. A escolha do verbo *ormear* como auxiliar neste tipo de construçons é coerente com a sua funçom nesta gíria. *Ormear* possui muitos valores adquirindo um significado preciso dependendo do contexto em que se use:

ormear de cagalea (empréstimo)	emprestar dinheiro
ormear da rufieira (luz)	acender a luz
ormear na caicoa (igreja)	rezar
ormear o rufo (lume)	acender o lume

Nalgumhas gírias o pronome pessoal de primeira pessoa conjuga o verbo na terceira: *moiano é gido* 'eu som bom' (*arguinas* de Oliveira de Hospital), *moiene já trapejou* 'eu já escrevim carta' (*erguinas* da Póvoa de Varzim), *mois sabunhe maquinar em Reta Frenha sem ser adicado pelos fuscos* 'eu sei entrar em Espanha sem ser visto polos fiscais' (gíria dos contrabandistas de Quadrazais, Portugal).

7. O Advérbio

Nos *verbos dos arguinas* galegos e dos *xingreiros* utiliza-se a locuçom adverbial *de granjo*, que expressa grande quantidade e vai sempre posposto: *muque de granjo* 'come muito'.

Como se pode observar, as particularidades gramaticais das gírias ou criptolectos gremiais som pouco numerosas, mas nom deixam de apresentar algum interesse, nomeadamente no que di respeito do uso dalguns sufixos (*-nte,*

-áncia), e, no caso dalgumhas gírias concretas, o de sufixos inexistentes em galego-português (*-mório*) ou com valores insólitos (*-inho, -om*).

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., «Galramento, a linguagem de Molelos». (Consulta: 26 de Maio de 2002) http://molelos.no.sapo.pt/galramento.html>

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Domingo (1965), *Jergas de Galicia. La de los tejeros, canteros, albañiles y paragüeros*, Tomiño-Pontevedra.

BEZARES, Nicolás (1843), *Carta a don José Sánchez Balsa*, Manuscrito número 7209 da Biblioteca Nacional de Madrid.

BRAGA, Franklin Costa (1971), *Quadrazais: etnografia e linguagem*, Tese de licenciatura em Filologia Románica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BOUZA-BREY, Fermin (1982 [1954]), «Os cesteiros galegos de Mondariz e a súa fala gremial» in *Etnografia y folclore de Galicia* (1), Vigo, Xerais, págs. 163-202.

FERNÁNDEZ SENDÍN, Maximino (1995), «El Barallete» in *A Graña y los Grañudos. Estudio Histórico Antropológico*, Vigo.

FERREIRA, Manuela Barros (1985), *O lainte. Breve apresentação de uma gíria*. Lisboa, Separata Revista Lusitana (Nova Série), 6.

FERREIRA, Manuela Barros, *O verbo dos afifes de Molelos*. Inédito.

FIDALGO SANTAMARIÑA, Xosé Antón (1988), «A fala dos ambulantes ourensáns estudiados», in FIDALGO SANTAMARIÑA, X.A. e RODRIGUEZ FERNANDEZ, F., *Cinco profesións ambulantes ourensáns*, Ourense, Caixa Rural Provincial de Ourense.

GARCIA ALÉN, Alfredo (1956), «Vocabulario de los canteros de Pontevedra», in *El Museo de Pontevedra, tomo X,* Pontevedra.

GOMES, Pinharanda (1964), *A gíria de Quadrazais*, Lisboa, Separata Revista Portugal, vol. XXIX.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Praxiteles (1995), *Embajadores de los infiernos. Historia y lenguaje de los cabaqueiros,* O Rosal. (1996).

LANDOLT, Cândido (1917), *As Pérolas do Minho. Linguagens e Tradições Populares*, Póvoa de Varzim, Empreza de Propaganda Editora.

LINHARES VIEIRA, José Alberto (1980), «A linguagem dos erguinas em Beiriz», in *Póvoa de Varzim, Boletim Cultural*, Vol. XIX, nº1, Póvoa de Varzim, Ediçom da Câmara Municipal.

MENDONÇA, Bernardo (2002), «Código de Trolhas», in Vidas nº 1524, 12 de Janeiro de 2002, http://semanal.expresso.pt/vidas/?edicao=1524 (12 de Junho de 2002).

NEVES, F. Correia das (1958), *Os verbos dos arguinas. (A gíria dos pedreiros da região de Oliveira do Hospital)*, Beja (1987).

RAMON Y FERNÁNDEZ OXEA, José (1953), «O Barallete. Jerga de los ofícios ambulantes de la provincia de Orense» in *Revista de Dialectología y Tradición Popular, Tomo IX*.

RODRIGUES GOMES, Jorge (2003), «Origem e formaçom do baralhete e novo contributo lexical (I)», in *Agália* nº 73/74, Corunha, 2003, págs. 61-94.

RODRIGUES GOMES, Jorge (2003), «Origem e formaçom do baralhete e novo contributo lexical (II)», in *Agália* nº 75/76, Corunha, 2003, págs. 111-138.

RODRIGUES GOMES, Jorge (2004), «Três criptolectos gremiais galegos: o *verbo dos xingreiros*, a *lafrada* e o *baralhete dos granhudos*», in *Agália* nº 79/80, Corunha, 2004, pags. 105-140.

RODRÍGUEZ, Carlos (2000), «O barallete dos xingros», in *Madrygal, Revista de Estudios Gallegos, nº3*, Madrid, Universidade Complutense.

SOJO Y LOMBA, Fermín de (1947), *La pantoja. Jerga de los Maestros Canteros de Trasmiera, Santander*, Centro de documentación etnográfica sobre Cantabria (2002).

TRIGO DÍAZ, Feliciano (1993), *O verbo dos Arginas de Avedra. Xerga gremial dos canteiros de Pontevedra*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra e Escola de Canteiros de Pontevedra.

TRIGO DÍAZ, Feliciano, (2001), *Zanqueando cos cabaqueiros*. Pontevedra, Deputación Provincial de Pontevedra.

VÁZQUEZ PINTOR, Xosé (1999), *A tribo sabe*, Vigo, Ed. Xerais.

ARREDOR DALGUNHAS FÓRMULAS DE COHESIÓN TEXTUAL COS PRONOMES DEMOSTRATIVOS EN GALEGO

Xosé Manuel Sánchez Rei
Universidade da Coruña

Resumo: Os demostrativos son os pronomes que con maior clareza exprimen os valores da deíxe e posibilitan, precisamente como unha consecuencia deses valores, o aparecemento de fórmulas cohesivas que resultan moito rendíbeis no ámbito do texto. O noso contributo nortéase, pois, cara ao levantamento e análise dalgunhas desas construcións, tales como *isto é*, *a este respecto*, *deste xeito* etc., para o cal acudimos nomeadamente a textos da literatura galega contemporánea. De aquí pode derivarse, como unha das máis relevantes conclusións, que os pronomes demostrativos son verdadeiramente produtivos para facilitaren ese tipo de fórmulas e expresións, ao paso que tamén corresponden a uns dos elementos gramaticais máis rendíbeis do punto de vista estilístico e expresivo da lingua.

Palabras chave: Demostrativos, deíxe, cohesión textual.

1. Introdución

As características morfosintácticas e as particularidades e as restricións semánticas de certos pronomes posibilitan que os seus usos e valores iniciais, mesmo sen se perderen, poidan ser acrecentados mediante outros matices, que son quen de lles proporcionaren un outro abano de utilizacións e de capacidades expresivas. Os demostrativos, singularmente eficaces para sinalaren valores da deíxe, protagonizan unha moito notábel rendibilidade neste sentido ao posibilitaren o aparecemento de fórmulas e construcións de valor nomeadamente cohesivo.

Para a nosa exposición, asumimos no elementar a noción e as tipoloxías de deíxe que se achan en Fonseca (1992, 1996) ou en Ramallo (2000), que xa foron aplicadas noutros traballos da nosa autoría[1]. Así, distinguimos unha primeira modalidade, a *deíxe polo tipo de contexto compartillado* cos intervenientes no acto comunicativo, en que sobrancean a deíxe indicial, textual e tranposta, coincidentes, fundamentalmente, coa clásica tripla visión de Karl Bühler (1979) 'ad oculos', reflexiva e amnésica; e diferenciamos tamén unha segunda tipoloxía, a *deíxe segundo a compoñente do contexto* que se compartillar, en que é

1. Véxase, por exemplo, Sánchez Rei (2002). Resulta tamén de utilidade o apuntado en GRA (2003: 61-62), onde se fala de "expressões dêicticas pessoais", "espaciais" e "temporais", encadrábeis tamén nas dúas grandes modalidades de que partimos.

costume facer referencia a unha deíxe persoal, temporal, social e circunstancial. Ambas as modalidades de deíxe existentes na lingua tamén se manifestan no caso dos pronomes demostrativos, cunha quizais maior produtividade na primeira delas, aínda que na segunda tamén se coñecen algúns usos rendíbeis: como veremos máis abaixo, pensemos, a título de exemplo, en que o multivalente adverbio *así*, un dos elementos máis representativos da deíxe circunstancial, é intercambiábel en moitos casos por expresións do tipo *deste modo*, *desta sorte*, *dese xeito* etc., en que figuran, como constituíntes, demostrativos.

Outrosí, tomamos como base que o sistema deses pronomes en galego responde a unha organización trimembre e a unha natureza egocéntrica, pois pártese sempre de P1 para estabelecer calquera tipo de referenciación: *este*, o primeiro termo da deíxe (en adiante T1), que indica "non afastado" e "non ausente" a respecto da esfera deíctica do emisor ou emisora; *ese*, o segundo termo (en adiante T2), que equivale a "afastado" e "non ausente" da esfera deíctica do emisor; e *aquel*, o derradeiro dos termos (en adiante T3), que sinala "afastado" e "ausente" da esfera deíctica do emisor ou da emisora. O noso obxectivo é verificarmos como os demostrativos participan rendibelmente en fórmulas cohesivas xurdidas á volta dos valores da endófora que expresan tales pronomes e, para ilustrarmos as nosas impresións, utilizamos exemplificacións provenientes especialmente da literatura contemporánea.

2. Fórmulas cohesivas con demostrativos

2. 1. *A este respecto*

Así pois, principiamos este contributo a subliñar a estrutura *a este respecto* (ou *respeito*) como unha construción cuxa principal responsabilidade é desempeñar funcións de conector ou enlace cohesivo, de forma que en tales usos posúe uns valores similares a 'no tocante a' ou 'en relación a'. A equivalencia entre a fórmula de que estamos a falar e estoutras estruturas pertinentes na cohesión textual é subliñada por Halliday / Hasan (1976: 230), pois, xuntamente con outras secuencias conectivas que comentaremos máis abaixo, esta correspondencia é habitual na lingua: "Furthermore many conjuntive expressions occur in two more or less synonymous forms, one with and the other without a demonstrative". No seguinte exemplo pódese constatar a súa función como un conector, na liña do exposto en Freixeiro Mato para a cohesión referencial (2003: 118-119): *Nosoutros temos outra maneira de vel-as cousas* ***á este respeito*** *e somos dos que creen debe se facer unha boa e ben medida escolleita* (Carré Aldao, *PRO*).

2. 2. *De* + DEM + *xeito*, *modo*, *maneira* etc.

Convén detérmonos agora en estuturas rendíbeis, do tipo *deste xeito*, *deste modo* etc., pola súa recorrencia na lingua actual. Desde o significado básico de

deíxe, en que os tres elementos pronominais T1, T2 e T3, sinalan no espazo e no tempo, é que se xeraron fórmulas como as anteditas, que se comportan sintacticamente como CC e que equivalen ao adverbio *así*; repárese en que esta forma adverbial é un mostrativo puro, pois amosa un xesto ou unha palabra. Nos casos a seguir pode apreciarse como esas construcións presentan un elementar significado deíctico[2]: *Eu botando as maus á elas / contesteille* ***d'esta traza*** (*CPG*, II 257); *–Home ou demo, vostede está tolo. ¿Como se atreve a entrar aquí* ***desa maneira****?* (*CLU* 141); *e púxose a ladrar con tal coraxe / que cheguei a pensar que* ***d'aquel xeito*** */ o leyal gardador befaba o feito* (Lamas Carvajal, *SG* 7-8). Dentro destas posíbeis estruturacións, aínda cumpriría citarmos a tradicional e popular *desta sorte*, con valores semellantes ás fórmulas anteriores: ***D'esta sorte*** *falando / Xan de Ventraces y-o infelís Martiño / Fóronse separando* (Curros, *AMT* 25).

2. 3. *Fora*, *ademais*, *alén* etc. + *de* + DEM

Construídas cos pronomes invariábeis de T2 e T1, nomeadamente o primeiro, existen en galego estruturas como *fóra diso*, *ademais diso*, (*para*) *alén diso*, *á parte diso*[3] etc., que equivalen a 'por outra parte', 'aliás' etc., e que do punto de vista da lingüística textual, funcionan frecuentemente como "marcadores elaborativos ou colaterais" (Freixeiro Mato 2003: 151). Parece preciso sinalarmos que as máis populares ou frecuentes son *fóra diso*, *ademais diso*, *a mais diso* e tamén *á parte diso*, en canto as secuencias *alén diso* ou *para alén diso* son máis propias dos rexistros coidados da lingua. De aí que se poidan atestar aquelas con maior facilidade do que estas dúas: *Se non tiveran caciques, inventaríanos.* ***Fóra diso****, o caciquismo foi un infame abuso da iñorancia e do desvalimento do labrego* (Fole, *TB* 53*); Esto ¿é defender a religuión?* ***Ademais desto****, tamén permiteu que puxesen o retrato deste gran ladrón a par de noso siñor na Igrexa de San Xoán* (*LGPR* 33); etc.

Unha secuencia que merece ser sinalada é *a mais diso*, probabelmente formada pola prep. *a* + a conx. *mais* + prep. *de*. Non descartamos que teña que ver con locucións conxuntivas populares, como *e mais* ou *a mais*, das cales

2. Mais, en ocasións, semella transparecer un certo valor consecutivo, próximo de *entón* ou *daquela*, que tamén se encontra no adverbio *así*: *non hai cartos no mundo pra lle pagar, e,* ***desa maneira****, eu non pago* (*CLU* 141).

3. Estas construcións son o que Vilela (1999: 265), en certa liña con Halliday / Hasan (1976: 230-233), denomina como "marcadores da coerência/coesão discursiva": "As gramáticas escolares (e universitárias) de língua portuguesa têm demorado em trazer para as suas páginas elementos há muito descodificados pela investigação linguística. Esses elementos tanto poderiam ter o nome de marcadores do discurso, como o de marcadores de relações discursivas, ordenadores da 'matéria' discursiva, ou outros, como o de locuções conjuntivas ou conjunções discursivas, etc. Estes elementos constituem, ao lado dos pronomes, dos processos de repetição, da sinonímia, antonímia e hiponímia, e ainda da chamada anáfora associativa, etc., um dos meios privilegiados para ordenar, hierarquizar, ligar, tornar mais fluido o movimento fórico construtor do discurso [...]. Temos em mente elementos que se alimentam dos advérbios.

Ferreiro (1999: 368, nota 481) afirma que son xerais. A citada estrutura rexístrase especialmente en niveis coloquiais e aparece cunha relativa frecuencia nas obras de Blanco-Amor; repárese, a este respecto, en que o interesante galego do autor ourensán non se caracteriza por un afastamento propositado da fala coloquial, mais antes dela se serve para elaborar a súa propia linguaxe literaria: *Non sei por que me tes que querer…* ***A mais deso****, pra querer non hai que facer porcalladas (*Blanco-Amor, *OGC*, II 224); ***A máis de iso****, os acidentes en que aquelas carnes se conforman chegan a tal perfeición que eu mesma sinto soaz cando lle restrego o unto de sapoconcho no embaixo da barriguiña* (Blanco-Amor, *OGC*, II 284); ***A máis deso*** *andaba a sentir que me ía vindo o "pensamento", que decote me escomenza esí, co ise esmorecemento* (Blanco-Amor, *ES* 23); etc.

Dentro da linguaxe literaria, por outro lado, tivo un grande suceso a locución *verbo de* + substantivo[4] con similares valores a 'a respecto de' ou 'no que se refire a'. Nesta fórmula podemos, á semellanza dos exemplos precedentes, achar pronomes demostrativos a faceren parte dunha estrutura que axe como conector cohesivo: *Poucas veces, moi de raro en raro, víronse íren de acordo o pensar da crítica dos eruditos c'o modo do sentire popular.* ***Verbo d'eso*** *é que se no concepto d'aqueles este poeta galego non enche un dos primeiros do noso Parnaso* (Carré Aldao, *PRO*); etc.

2. 4. *Isto é*

A fórmula demostrativo invariábel de T1 + P3 do presente de indicativo do verbo *ser* é unha construción que se emprega "para indicar que se vai explicitar um pensamento já enunciado anteriormente" (Cuesta / Luz 1989: 504) e que, en moitos casos, resulta doadamente intercambiábel coa secuencia de parecido significado *ou sexa*[5]. Varios aspectos sobre *isto é* precisan de comentario: o primeiro ten que ver coa súa orixe, pois parece tratarse dunha tradución literal das estruturas latinas *id est* ou *hoc est*, circunstancia que, en certa medida, nos fai pasar á segunda cuestión, que se relaciona coa súa vixencia no galego actual; neste sentido, temos de sinalar que corresponde a unha expresión máis ben característica da lingua formal, ou escrita, e que é, subsecuentemente, estraña na fala coloquial. O terceiro dos puntos que se debe anotar está relacionado co seu grao de fixación, pois linearidades en que se encontran demostrativos admiten algún tipo de alternancia acerca da forma pronominal que se utilizar (*nestas / nisto*, *con estas / con isto* etc.), ao paso que coa presente secuencia é imposíbel tal oscilación. E o derradeiro aspecto que quereriamos ponderar é a súa función como marcador textual, en que se comporta como un "operador de explicação" (Vilela 1999: 443), ou, na terminoloxía de Freixeiro Mato (2003: 170), como un "reformulador explicativo".

4. Véxase Carré Alvarellos (1967: 123), quen tamén recolle a secuencia *verbo d'eso*.

5. Repárese en que, de se inverter a orde dos constituíntes, o resultado, *é isto*, o seu uso fica orientado máis ben cara á referencia textual catafórica.

Mais, como indicabamos no parágrafo antecedente, que posúa unha documentación escasa en relación a outras estruturas aquí tratadas non é necesariamente sinónimo de que se non poida rexistrar nalgún texto contemporáneo: *Por aí, por aí, meu Compadre; que esperanza, sóbralles;* ***esto é****, por o inquisidor Don Carlos, Rei dos ladrós* (*LGPR* 57); *¿Cál sería a verdadeira data dos "Bonietsa Afora Nana" tendo en conta que o prólogo aparece datado en 1768,* ***esto é****: no mesmo ano en que xorde á luz pública a primeira edición dos "Udu-aral"?* (Ferrín, *AA* 92); etc.

2. 5. *Neste sentido*

A derradeira expresión que quereriamos expor é a fixada no produtiva construción prep. *en* + DEM masc. sing. de T1 + o nome substantivo *sentido*, cuns valores próximos de fórmulas cal 'a respecto de', 'en relación a' ou 'no que se refire a'. Voltamos a apelar ás impresións de Halliday / Hassan (1976: 230) cando subliñaban a existencia de lineraridades análogas con valores conectivos sen que se usen demostrativos, como neste caso son as tres que vimos de expor; de aquí pode deducirse que esta estrutura tamén desempeña responsabilidades dun conector: *Tamén hai unha estética da Xeoloxía.* ***Neste sentido****, o noso é un belísimo macizo granítico traballado polo traballo secular das augas* (*PD* 172); *Esa é a colaboración máis grande e respeitabre que pode producir un pobo.* ***Neste sentido*** *temos en Galiza unha arte fondamente representativa* (*PD* 174); etc.

Por último, conforme diciamos ao comezo, verificase o se tratar dunha construción fixa, en ocasións empregada con *ese* (*nese sentido*), no feito de non ser posíbel un seu plural con esta significación (**nestes sentidos*) ou aínda na circunstancia de se non poder atestar con outras formas pronominais demostrativas, como as correspondentes a T3 (**naquel sentido*, **naqueles sentidos*).

3. Conclusións

Nas páxinas precedentes abordáronse determinadas fórmulas con valor fundamentalmente textual en que se achan pronomes demostrativos, unidades moito rendíbeis capaces de cohesionaren un texto. Así, expresións cal *isto é*, *deste modo*, *a este respecto* etc. cobran evidente sentido se consideradas no ámbito da función que exercen, que non é outra máis que desenvolveren responsabilidades cohesivas. Esas estruturas, das cales nós unicamente expuxemos aquí algunhas delas, deben ser percibidas dentro da longa e larga capacidade que posúen os demostrativos para faceren parte de construcións lingüísticas máis ou menos estábeis, e non soamente de significado cohesivo, mais a expresaren outros valores: pénsese, por exemplo, en expresións como *a iso de*, *daquela alma*, *daquela feita*, *iso é*, *iso xa*, etc.

De igual xeito, e xa para concluírmos este apresado percurso, débese subliñar que a historia da lingua xa leva dado reiteradas mostras da capacidade expresiva dos demostrativos. Repárese, senón, en como se xeraron unidades de carácter nominal caracterizadas por poderen presentar múltiplas significacións (*aquel*, *aqueloutriño* etc.), en como apareceron determinados verbos igualmente polisémicos (*aquelar*, *aqueloutrar* etc.) ou en como xurdiron, aínda, elementos de natureza adverbial ou conxuntiva (*daquela*, *arestora*, *emporiso* etc.). De aquí pode concluírse, por tanto, que os pronomes que nos ocupan teñen contribuído amplamente non só para faceren parte de fórmulas textuais cohesivas, mais tamén para o acrecentamento lexical interno, o que os converte nuns dos pronomes máis rendíbeis nos dominios da estilística e da expresividade da lingua.

BIBLIOGRAFÍA

BÜHLER, K. (1979): *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza.

CARRÉ ALVARELLOS, L. (1967): *Gramática gallega*, A Cruña, Editorial Moret.

CUESTA, P. VÁZQUEZ / LUZ, M. A. MENDES DA. (1989) [1971]: *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Edições 70.

FERREIRO, M. (1999) [1995]: *Gramática histórica galega*. Vol. I. *Fonética e morfosintaxe*, Santiago de Compostela, Laiovento.

FONSECA, F. I. (1992): *Deixis, Tempo e Narração*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

FONSECA, F. I. (1996): "Deixis e pragmática linguística", en *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 429-445.

FREIXEIRO MATO, X. R. (2003): *Gramática da lingua galega*. Vol. IV. *Gramática do texto*, Vigo, A Nosa Terra.

GRA = MATEUS, M. H. MIRA *et aliae* (2003) [1983]: *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa, Caminho.

HALLIDAY, M.A.K. / HASAN, R. (1976): *Cohesion in English*, London, Longman.

RAMALLO, F. (2000): "Pragmática", en *Manual de Ciencias da Linguaxe*, Vigo, Xerais, pp. 443-512.

SÁNCHEZ REI, X. M. (2002): "Sobre a deíxe e os pronomes demostrativos", *Revista Galega de Filoloxía*, 3, pp. 167-198.

VILELA, M. (1999) [1995]: *Gramática da Língua Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina.

DESENVOLVEMENTO DAS ABREVIATURAS LITERARIAS

BLANCO-AMOR, *OGC*, II = BLANCO-AMOR, E. (1992): *Obra en galego completa*. Vol. II. *Poesía e teatro*, Vigo, Galaxia.

CARRÉ ALDAO, *PRO* = "Prólogo" [de Eugenio Carré], en SANMARTÍN REI, G. (ed.) (2002): *Os (pre)textos galegos (1863-1936). Estudio e escolma dos prólogos*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 234-238.

CLU = (1971) [1963]: *Contos populares da provincia de Lugo*, Vigo, Galaxia.

CPG = PÉREZ BALLESTEROS, J. (ed.) (1979) [1885-1986]: *Cancionero popular gallego*, 3 vols., Madrid, Akal.

CURROS, *AMT* = CURROS ENRÍQUEZ, M. (1978) [1886]: *Aires d'a miña terra*, A Coruña, La Voz de Galicia.

FERRÍN, *AA* = MÉNDEZ FERRÍN, X. L. (1982): *Amor de Artur e novos contos con Tagen Ata ao lonxe*, Vigo, Xerais.

FOLE, *TB* = FOLE, Á. (1997) [1955]: *Terra brava*, Vigo, Xerais.

LAMAS CARVAJAL, *SG* = LAMAS CARVAJAL, V. (1981) [1880]: *Saudades gallegas*, A Coruña, Real Academia Gallega.

LGPR = (1996): *A Nosa Literatura*. Vol. 9. *A literatura galega do pre-renacemento (1808-1863)*, Vigo, A Nosa Terra.

PD = (1997): *A Nosa Literatura*. Vol. 26. *Prosa didáctica (1916-1936). Antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra.

IX

LÍNGUA: HISTÓRIA DA LÍNGUA

ESTUDO FILOLÓGICO COMPARATIVO DE DOCUMENTAÇÃO MEDIEVAL: AS FÓRMULAS JURÍDICAS NOS DOCUMENTOS GALEGOS E PORTUGUESES

Amparo Ricós Vidal
Universitat de València

Resumo: A análise das fórmulas jurídicas próprias do protocolo em documentos galegos e portugueses medievais mostra que, do ponto de vista diplomático, os textos do Ocidente peninsular apresentam fórmulas comuns às outras scriptae. Não obstante, observa-se, por um lado, que a selecção das preferências e a simplificação das fórmulas que provinham da tradição deu-se muito mais cedo em Portugal. Por outro, confirma-se a chegada ao Ocidente a finais do séc. XIV e durante o séc. XV de fórmulas presentes noutras zonas desde séculos anteriores, sobretudo na Galiza; expressões que amplificam a frase e reflectem um novo gosto e novas tendências no século posterior.

Do ponto de vista linguístico, as fórmulas servem de base para o estudo dos últimos usos do latim nos diplomas laicos, assim como das variantes e das vacilações gráficas, fonéticas, morfológicas, que distinguem a etapa medieval. Às vezes, são testemunha da influência linguística castelhana na Galiza, especialmente nas últimas décadas do séc. XV.

Palavras-chave: fórmulas, diplomas, medievais, galegos, portugueses.

Consideradas as fórmulas jurídicas como unidades fraseológicas (García Valle, 2003), o objectivo desta comunicação é analisar um corpus de fórmulas diplomáticas extraídas de documentos galegos e portugueses num período que abrange do século XIII até ao início do século XVI, com o propósito de classificar as variantes conforme vários parâmetros; e comparar os resultados com as fórmulas diplomáticas de outras scriptae peninsulares[1].

Num trabalho anterior (García-Ricós, 2004) analisámos as fórmulas comuns aos documentos redigidos em diferentes reinos da Península Ibérica entre 1230 e 1260, dado o interesse destas décadas para o estudo da generalização do romance nos textos legais, assim como do aparecimento do "notariado" ou "tabelionado".

Finalizávamos o estudo considerando a uniformidade das diferentes scripta, se bem que indicávamos preferências em cada um dos âmbitos que

1. Esta comunicação inscreve-se no Projecto BFF2001-2958, financiado pelo Mto. de Ciencia y Tecnología da Espanha, intitulado *Diacronía fraseológica del español: aproximación a su génesis y consolidación histórica.* (Universitat de València).

podiam explicar a situação posterior. Nesse sentido, salientavam os textos redigidos no Ocidente peninsular, não tanto pelas fórmulas empregues mas pela estrutura dos documentos. De facto, os diplomas ocidentais destacavam pela introdução de elementos próprios do escatocolo no protocolo. Embora não seja impossível encontrar diplomas com esta estrutura nas chancelarias castelhanas, navarras e catalanas analisadas, não são frequentes e datam-se em séculos posteriores[2].

Devido à singularidade destes factos, pareceu-nos interessante estudar com mais detalhe o protocolo inicial dos documentos medievais galegos e portugueses num período mais extenso. Os dados que oferecemos são o resultado da análise de um corpus de 811 fórmulas extraídas de um total de 282 documentos (136 galegos e 146 portugueses)[3]. Estas colecções contêm documentos e diplomas régios, eclesiásticos e privados, permitindo-nos comparar diversos tipus de escritos.

1. **Análise do corpus**

1.1. A **INVOCATIO** é a fórmula que abria o documento. "E abria-o para o colocar sob a protecção de Deus, de Jesus Cristo, da Santíssima Trindade e de tantas outras figuras divinas ou piedosas". (Azevedo Santos, 2001:81)

Dos 136 textos galegos, 25 contêm esta fórmula; em Portugal, 20 dos 146 documentos. Estas percentagens mostram que a maioria dos textos trabalhados não se iniciavam com a invocação. De facto, os estudos dedicados à presença desta fórmula tornam manifesta a decadência paulatina da invocação a partir do século XII até chegar ao século XV, já praticamente em desuso (Coelho, 2001; Azevedo, 2001: 81).

O decréscimo quantitativo vem acompanhado de uma simplificação das fórmulas existentes e de uma falta de variedade. Assim encontramos as fórmulas seguintes,

a*) In Dei nomine, amen.*(21 casos, na Galiza; 18 em Portugal)

Na Galiza contamos 12 casos em latim, com vacilações gráficas próprias da época. Nove estão escritas em galego e, destas, apenas uma aparece sem artigo:

Enno nome de Deus, amen (*Hist.,* 32, 1414).

2. Em *Documentos lingüísticos de España* (Menéndez Pidal, 1966), contabilizamos 6 casos dos 372 documentos.

3. As colecções consultadas são as seguintes: *Coimbra* (Gomes, 1988); *Hist.,* (Maia, 1986); *Pergs.* (Veloso-Azevedo Santos, 1983).

Caracterizam-se pela vacilação vocálica (*nome / nume; Deus /Deos*) e, em relação à sintaxe, pelo emprego do artigo fundido graficamente com a preposição *em* (enno*, eno*) ou assimilado mas não fundido (*En no*).

O sistema de transmissão da escritura, a prática dos escrivas ou a falta de perícia destes podem explicar algumas amálgamas gráficas (*E enome de Deos, am?*) ou formas híbridas (*Inno nomine de Deus, amen*).

Também é a forma de invocação mais comum em Portugal, tanto em latim (5) como em romance (12). Prefere-se a expressão sem artigo definido (*Em nome de Deus, amen*). Nos outros casos, o artigo está fundido com a preposição (eno) ou assimilado (en no). Dentro deste grupo observa-se a variante latina (*Jn Dei nomine et eius gratia, Coimbra,* 5, 1282).

b) *In nomine Domini, amen* (2 casos em latim só na Galiza)

Também com amálgamas gráficas: *Inomine Domjnj, amen. Hist*, 108, 1295.

c) Há um caso de *In Christi nomine.* (*Pergs.,* 1b, 1175)

Por último, pode ler-se a invocação à Santíssima Trindade, em latim.

d) *Jn nomine sancte et indiuidue trinitatis patris et filij et spiritu sancti.* (*Coimbra*, 5, 1282)

Em todos os exemplos, o documento está redigido em romance[4].

Em conclusão, pode afirmar-se que ao longo do tempo a presença da invocação nos textos galegos e portugueses sofreu um paulatino decréscimo tanto a nível qualitativo como quantitativo, como revelam a simplificação das estruturas e a repetição quase sistemática das fórmulas mais simples. Este processo aconteceu também nos outros scriptórios hispânicos, embora estas fórmulas tivessem maior vigência noutros reinos peninsulares. Se bem que a invocação concede ao documento maior solenidade, não se pode concluir que seja esta a razão da sua existência no período analisado, já que praticamente não existe nos documentos mais solenes, como os régios.

1.2. A **INTITULATIO** é essencial apresentando o autor do acto jurídico consignado na carta.

1.2.1. **Intitulatio régia: Nome + "pela graça de Deus" + enumeração**

A intitulação do rei apresenta-se em latim ou em romance, conforme a língua do escrito. Após o nome e a expressão "pela graça de Deus", comum a

4. Há uma fórmula simbólica isolada: *Ihesus* (*Pergs.,* 15, 1490).

todas as scriptae, lê-se uma enumeração das posses e reinos herdados ou reconquistados. Daí que a fórmula possa mudar ao longo do tempo.

> *Domnus Dionisius dei gratia Rey Portugaliae et Algarbij* (*Coimbra* 3, 1280); *Dona philipa pella graça de deus Reynha de portugall e do algarue* (*Coimbra,* 83, 1410)

Salientam-se os documentos de Santa Cruz de Coimbra porque o nome do rei não va precedido do pronome de primeira pessoa do singular EGO /EU ou do plural majéstatico NOS /NÓS[5]. Distingue-se assim dos documentos de Teobaldo I de Navarra ou de Jaume I de Aragão, que empregam sempre o pronome NOS. Também não partilham isto com os reis de Castela, que iniciam sempre o documento com EGO / EU[6]. Não obstante, pode-se observar noutras colecções documentais portuguesas (*Documentos de Sancho I)* o uso do pronome de primeira pessoa.

> *...ego Sancius Dei gratia Portugalensium rex uma cum uxore mei regina domna Dulcia et filiis et fialiabus meis...* (*Sancho,* 58, 1192)

A data do fim da Reconquista para Portugal (1250) é a causa que explica, no nosso corpus, a continuação sem mudança da mesma fórmula, até ao acréscimo do "Senhor de Ceuta", em 1434.

> *Dom Eduarte pella graça de deus Rey de portugual e do algarue, e Senhor de ceipta.* (*Coimbra*, 89, 1434)

1.2.2. **Intitulatio eclesiástica: nos + nome + cargo + conjunto de pessoas que representa + voluntariedade do acto**

Quando o actor jurídico pertence à Igreja ou a representa, a solenidade do acto evidencia-se numa intitulação complexa, com fórmulas encadeadas, que se alongam em determinadas épocas[7]. Normalmente usa-se a forma NOS, como plural majestático ou colectivo, sublinhando que o actor é uma instituição ou representa um conjunto de pessoas.

---

5. À excepção de um exemplo: *ego donnus Dionisius dei gratia Rex Portugaliae et Algarbij* (*Coimbra*, 5, 1282).

6. Exemplos destas chancelarias: *nos, don Jayme, por la gracia de Dios, rey de Aragon, de Mayllorcas et de Valencia, conte de Barcelona et de Urgel e senyor de Montpesier*; *Nos Theobaldus, Dei gratia rey Navarre, Campanie et Brie comes palatinus*; *yo, don Fferrando, por la gracia de Dios rey de Castiella et de Toleto, de Leon, de Gallizia, de Cordoua, de Murcia et de Jahen*.

7. A intitulação bispal assemelha-se à real, uma fórmula de legitimação "pela graça de Deus", seguida de fórmulas que indicam o benefício da acção: *nos don Rodrigo por la graça de Deus, bi∫po de Lugo, cõ outorgamento do cabidoo de∫∫e mi∫mo lugar,* (Hist., 31, 1306, Lugo).

> *... nos, dona Maria Perez, moller que foy de Johan Affonſo de Çerueyra τ ora abbadeſſa de santa Clara en Santiago, enſenbra conno conuẽ to das donaſ ffrayras deſſe logar, preſenteſ τ outorganteſ por nos τ por uoz deſſe moeſteyro de bõo coraçõ τ de boa voentade ... (Hist., 115, 1299)*

A metade do século XIV, verifica-se uma maior complexidade. Introduziu-se uma nova fórmula que se referia aos costumes das ordens religiosas, acompanhada de outras que insistiam nos benefícios da acção, formas da *captatio benevolentiae*.

> *...nos, don frey Gonçaluo, abade do moſteyro de Santa Maria d'Armẽteyra, τ frey Domingo, prior do dito moſteyro, [...] mõjes do dito moſteyro, que semos juntados enno cabidóó do dito moſteyro por tangemẽto de canpã, segundo que auemos de vso τ de coſtume, por nos τ en nome do dito moſteyro τ conuẽto del,* (*Hist.*, 133, 1407)

Em todos estes casos, a intitulação pode começar o texto após a invocação ou a data cronológica, ou pode ir após a notificação.

1.2.3. **Intitulatio geral: eu/nos+ nome+ identificação+ voluntariedade do acto**

Por último, o actor jurídico podem ser pessoas laicas. Nos documentos privados é sempre posposta à NOTIFICATIO. Constata-se a simplificação das fórmulas e a escassa variedade destas, devido a que não se tratarem de situações solenes, mas de negócios entre particulares.

Para exprimir a voluntariedade a forma mais comum nos textos galegos é "por mi et por minha voz", "por nos et por nossa vozes", nos casos de vários actores. Esta expressão aparece isolada ou acompanhada de outras que insistem nesta ideia: "de bom cor et de boa vontade".

> *eu Pedro Paez d'Arregeyro por mj τ por todos meus fillos τ por toda mina uoz de bõ corazũ τ de boa uóóntade ...* (*Hist.,* 5, 1281)

Com o mesmo propósito, começou a empregar-se no fim do século XIV uma nova fórmula "non sendo constrengida per força nem decebuda per engano" ou "sem constrengimento nenhum".

> *eu, Inês Perea, morador em primeyro figleſia de Sam Martino de Ladrella, filla de Pedro do Caſtro τ de ſua moller Sancha Rodrigueσ, nõ ſendo coſtrẽgida per força nẽ deçebuda per engano mays de mjna própria liure vontade, (Hist.,* 16, 1399); *noſ Pedro Eſtauayz, caualeyro, e mha molher Tareiga Mẽdiz de noſſas liures vóóntade e ſſem conſtrẽgimẽto nẽ hũu,* (*Hist.*, 138, 1284).

A esta acumulação de fórmulas acrescentam-se aquelas que verificam a presença dos actores jurídicos:

> *eu Maior Rodrigueσ d'Entes, nõ coſtregida per força nẽ enduzyda por engano, mays de mĵa propia τ libre vontade co licencia et outorgamẽto de Afonso Soareσ de Teſtada, meu marido, que eſtá preſente et outorgante por mĵ τ por toda mĵa voz* (*Hist.,* 134, 1419)

Ao compararmos as fórmulas dos documentos galegos e portugueses com outras scriptae peninsulares, podemos afirmar que as diferenças relativas à intitulação régia e eclesiástica são mínimas: todos os textos trabalhados mantêm o esquema prototípico face aos documentos privados. Por outro lado, nestas institulações destaca-se o uso do plural majestático, nos textos peninsulares orientais, à diferença dos documentos castelhanos, galegos e portugueses. Além disso, os factos históricos e culturais reflectem-se nos documentos: a relação das posses nas intitulações dos reis castelhanos são mais compridas, mais variadas e precisas.

1.3. A seguinte secção corresponde à **DIRECTIO**, que explicita o(s) destinatário(s) do acto. O endereço está claro nos documentos régios de *Santa Cruz de Coimbra,* mas nos restantes diplomas aparece um destinatário geral, diferente do beneficiário da acção do acto.

1.3.1. **Documentos régios e eclesiásticos.**

Dos 81 exemplos de Coimbra, 4 usam o latim. Em todos os casos, o endereço começa com a preposição *A*, substituta do caso dativo, seguida de uma série de fórmulas que exprimem diferentes graus de generalização.

a) **Indivíduos particulares: nome**

A primeira possibilidade refere-se a indivíduos particulares conhecidos pelo nome. Assim, após a preposição, aparece o pronome de respeito UOS (em latim no caso dativo VOBIS), seguido do nome e o ofício ou cargo da pessoa.

> *Vobis Johanj petri meo portario salutem.* (*Coimbra*, 8, 1283); *A uos Domjngos Lourenço Priol de tentugal saude* (*Coimbra,* 40, 1308)

b) **Indivíduos particulares: cargo**

Em segundo lugar, pode referir-se a pessoas particulares mencionando o cargo:

> *Vobis Pretorj et Amoxariffo et Aluazilibus et meo scribano Coimbrie salutem. (Coimbra*, 4, 1280); *A uos Priol crasteyro e celreyro e ao Conuento do meu Moesteyro de sancta cruz de Coinbra, saude.* (*Coimbra,* 22, 1295)

c) **Colectivos: ofícios, cargos.**

Outro grupo numeroso de exemplos está formado por referências aos ofícios, cargos ou pessoas que representam um colectivo. A preposição é

seguida do pronome VOS, como marca de plural, ou de um substantivo em plural com valor generalizador. Para dar ênfase a esta ideia, o substantivo é normalmente precedido de um quantitativo globalizador (*todos*), com o alomorfo *los/las* do artigo definido fundido. (*todolos / todalas*)

> *Vniuersis de Regno meo ad quos lictera ista peruenerit; salutem.* (*Coimbra*, 6, 1282); *A uos Juizes da nossa çidade de coinbra e a todallas outras nossa Justiças que desto ouuerem conhecimento a que esta carta for mostrada saude.* (*Coimbra,* 74, 1390)

d) **Directio geral.**

Por último, encontramos formas próprias da directio geral, característica da documentação privada.

> *A quantos esta carta uyrem faço/ fazemos saber que* (*Coimbra,* 16, 1292)

Na documentação régia e eclesiástica, o endereço precede sempre a saudação e a notificação. Esta inicia-se com o verbo *Saber* seguida das conjunções *que* ou *como*. As formas verbais estão em segunda pessoa de plural, com um uso de respeito *(sabedes que/como)* ou em primeira pessoa de singular ou em plural majestático quando funcionar como verbo performativo *(faço saber, fazemos saber*).

1.3.2. **Documentos particulares.**

Diferente é a distribução dos documentos particulares. A maioria deles começa com a notificação, seguida de uma fórmula de endereço geral. Face às outras scriptae peninsulares, os verbos que introduzem a notificatio nesta parte documental, ficam reduzidos a dois, herdeiros das formas latinas NOTUM SIT, NOVERINT e SCIANT, que observamos nos documentos redigidos em latim.

> *Notum ſit omnibuſ preſentibuſ τ futuris como* (*Hist.*, 24, 1274); *Noverint universi presentis scripti seriem inspecturi quod* (*Pergs.,* 4, 1287); *Sciant tam presentes quam futuri quod.* (*Pergs.,* 3, 1275)

Com variantes fonéticas e gráficas, contamos 56 exemplos *de Conozuda cousa seia*[8] na zona galega e apenas três na portuguesa, em que predomina o verbo *saber* que terá sucesso em toda a Península. Os textos são testemunho das vacilações fonéticas, gráficas e morfológicas destes verbos, mesmo da influência castelhana[9]. Em poucos casos, o documento carece de directio.

8. Com a forma *conoscam*: Conoſcan todos quantos eſta carta vir_ que... (Hist., 111, 1296)

9. Com a forma *sepan* em textos da segunda metade do século XV.

Connuſzuda couſa ſeia a quantos eſta carta uirẽ τ oyrem como (*Hist.,* 6, 1282)
Conozuda couſa ſeia a quantos eſta karta uirẽ e ouuirẽ que (*Hist.,* 139, 1285)
Saban quantos eſta carta de doaçon uirẽ commo (*Hist.,* 17, 1434)
Sabuda couſa ſeia a todoſ que (*Hist.,* 91, 1267)

Como se deduz dos exemplos anteriores, segundo o regime do verbo, o endereço pode estar precedido da preposição *a (com conhocer)* ou directamente modificando o verbo *(com saber)*.

O valor generalizador vem marcado pelos quantitativos *todos* e *quantos*, que aparecem isolados em fórmulas simples ou podem ir seguidos de expressões que mostram o sistema de transmissão do documento escrito na época:

a quamtoſ eſta carta uirẽ que (*Hist.,* 27, 1283); *a quantoſ virem τ oyren como* (*Hist.,* 3, 1265); *Sabham quãtoſ eſte praço uyrem e léér ouuyrẽ que* (*Hist.,* 138, 1284)

Também dão informação sobre o tipus de documento:

quantos eſta carta d'arẽdamento virẽ (*Hist.,* 79, 1433); *quantos eſte eſtormento de aforamento vyrẽ* (*Hist.,* 135, 1432); *quantos eſta carta de concãbea τ permutación viren* (*Hist.,* 43, 1442); *quantos eſta carta de venda vieren como* (*Hist.,* 18, 1516)

Em todos os casos, as conjunções que introduzem a dispositio podem ser *que* ou *como*.

Contamos apenas quatro casos nos documentos galegos de uma fórmula frequente em textos de outras zonas no século XIII: *omnibus presentibus et futuris*.

Conuſçuda couſa ſeia a todoſ loſ preſenteſ commo a todoſ loſ que ham de vijr que (*Hist.,* 105, 1289)

1.4. A **SALUTATIO** é própria dos textos solenes e por isso caracteriza os diplomas régios e eclesiásticos. Aparece após a directio nos documentos de Coimbra, sempre com a forma simples: *saude*. Em dois diplomas eclesiásticos da segunda metade do séc. XV, destacam variantes mais complexas.

saude em Jhesu Christo que de todos he verdadeira salvaçam. (*Pergs.,* 14, 1490)

1.5. Como já dissemos, os documentos redigidos no Ocidente peninsular sobressaem pela incorporação da data e da subscrição do notário ou tabelião no protocolo, já no século XIII. A posição nesta parte não é a mais frequente, mas

também não é singular, sobretudo, nos documentos privativos medievais (Pratesi, 1979:79; Riesco, 2000:286). Interessa-nos porque contrasta com os dados de outras chancelarias peninsulares.

1.5.1. **Data cronológica**

No nosso corpus, 58 documentos iniciam-se com a data cronológica (45 na Galiza, 13 em Portugal). A posição da data na estrutura do documento pode ser muito variada (antes da notificação, após a data tópica, antes da subscrição do notário, ...).

a) **Expressão da Era.**

Emprega-se o sistema da Era Hispânica, sem preposição, à excepção de dois casos com *sub* e outro com *em*.

> *Sub era M.ª CCª LXLª vjª* **τ** *quotum vj idu∫ Aprili∫.* (*Hist.,* 21, 1258)
> *Ena era de mill* **τ** *.CCC.* **τ** *.Xiiij. anos y tres dias do mes de Janeyro.* (*Hist.,* 54, 1276)

A Era exprime-se em números romanos, tanto cardinais, se está seguida da preposição *de*:

> *Era de mill* **τ** *CCC Liiij.º annos, .xij. dias de Mayo.* (*Hist.,* 36, 1316)

Como ordinais, sem preposição:

> *Era .M.ª CCC.ª XViiij.ª* **τ** *o quodo .Xiij. dia∫ andados de Julyo.* (*Hist.,* 5, 1281)

A partir da segunda metade do séc. XV observamos a utilização da Era cristã, com o estilo da Nativitate (ou do Ano do Nascimento do Senhor), presente nos documentos aragoneses e navarros desde o século anterior.

> *Saibham quantos e∫te e∫tormento virem que no anno do na∫çimento de no∫∫o Senhor Jhe∫u Chri∫to de mjll e quatrocentos e çinquoeenta e quatro, onze dias do mês d'Outubro* (*Hist.,* 148, 1454)

A contagem dos dias do mês e dos meses aparece segundo o calendário romano vulgar (Saraiva, 1943). O "quotum" pode seguir várias fórmulas (muito mais variadas na Galiza):

- sistema romano, seguida do mês em genitivo:

Era .M.ª CC.ª LXL.ª iij.ª τ *quotum jdus Lulij.* (*Hist.,* 19, 1255)

- a fórmula, número de dias + andados de + mês:

Era de mill τ *CCC* τ *Lxxij.ª annos, XV dia*ſ *an[da]dos do mez de Mayo.* (*Hist.,* 11, 1334)

- a fórmula mais moderna, com o número de dias do mês:

Era de mil e trezentos e sateena e tres anos, quatro dias de Setembro (*Pergs.,* 6, 1335)

- fórmulas híbridas:

Era .M.ª CCC.ª XX.ª iiij.ª τ *quotum .vj. dia*ſ *andado*ſ *de kalendas Maya*ſ. (*Hist.,* 28, 1286)

O dia da semana especifica-se em dois exemplos:

*Dia quinta feyra, do*σ*e dias de Juyo, anno do na*ſ*çemento de no*ſ*o Señor Saluador Ihesu Chri*ſ*to de mjll* τ *tre*σ*entos* τ *nouenta* τ *noue annos.* (*Hist.,* 16, 1399)

1.5.2. **Data tópica**

A data tópica pode-se deduzir pelo local de trabalho do notário ou tabelião

*em pre*ſ*emça de mĩ , Pedro Perez, publico tabellion nhá terra da Maya,* (*Hist.,* 141, 1289)

Também se pode explicitar quando for um local específico:

virem que […] na cidade de Lixboa nas pousadas do reverendo frey Mateus d'Enxarez pressentado e prior de Sam Domingos d'Enxarez. (Pergs., 17, 1498)

1.6. Para finalizar a análise, comentaremos que em 23 documentos (7 na Galiza, 11 em Portugal), verifica-se a **subscrição do notário ou tabelião** ao iniciar o escrito.

As referências podem ir desde a fórmula mais simples: **en presença de mim + nome + local onde exerce a profissão.**

*en pre*ſ*ença de mĩ , Dura Fernande*σ*, notário publico del Rey em Monte Rey,* (*Hist.,* 68, 1333)

até às mais complexas, indicando a presença das testemunhas que posteriormente serão mencionadas no escatocolo, com elementos deícticos que se referem a essa parte documental, tanto em romance como em latim, e outras fórmulas que reflectem os costumes de transmissão dos diplomas

*en pre*ſ*ença de mĩ Vidal Domĩguiz, notario publico dado del Rey em Bayona* τ *no Val de Miñor,* τ *das te*ſ*tes que de ui*ſ*o* ſ*um e*ſ*criptas que* (*Hist.,* 99, 1281)

*en pre*ſ*ença de mĩ Ffernã Ane*ſ*, notario jurado de Ponteuedra,* τ *da*ſ *te*ſ*temoyas que aqui em fondo* ſ*on e*ſ*crita*ſ *a i*ſ*to* ſ*pecialemnte chamadas* τ *rogada*ſ*,* (*Hist.,* 103, 1287)

2. Em conclusão, do ponto de vista diplomático os documentos galegos e portugueses apresentam fórmulas comuns às outras scriptae. Não obstante, vemos, por um lado, que a selecção das preferências e a simplificação das fórmulas que provinham da tradição deu-se muito mais cedo em Portugal. Por outro, confirma-se a chegada ao Ocidente a finais do séc. XIV e durante o séc. XV de fórmulas presentes noutras zonas desde séculos anteriores, sobretudo na Galiza.

Após o período que abrange o séc. XIII e a primeira metade do séc. XIV, caracterizado pelo desaparecimento dalgumas fórmulas, pela simplificação das restantes e pela falta de variedade nos escritos, observamos a introdução de expressões fixas que amplificam a frase e reflectem um novo gosto e novas tendências no século posterior.

Do ponto de vista linguístico, as fórmulas servem de base para o estudo dos últimos usos do latim nos diplomas laicos, assim como das variantes e das vacilações gráficas, fonéticas, morfológicas, que distinguem a etapa medieval. Às vezes, são testemunha da influência linguística castelhana na Galiza, especialmente nas últimas décadas do séc. XV.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO SANTOS, Mª José: "Os clérigos notários em Portugal (séc. XI-XII)", *Estudos de Diplomática Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 75-91.

AZEVEDO, Rui de: *Documentos de D. Sancho I (1174-1211)*. Coimbra: Universidade, 1979.

BARBOSA MORUJÃO, Maria do Rosário: "A Sé de Coimbra, centro de produção documental no tempo de D. Afonso Henriques", *Estudos de Diplomática Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 141-166.

COELHO, Maria Helena da Cruz: "Os tabeliães em Portugal, perfil profissional e sócio-económico", *Estudos de Diplomática Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 93-137.

GARCÍA VALLE, Adela: "Una primera aproximación al estudio de la formulación jurídica notarial de la Edad Media desde la perspectiva de la fraseología", *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Madrid, octubre de 2003). E.p., 2003

GARCÍA VALLE, Adela e RICÓS VIDAL, Amparo: "Estudio filológico comparativo de documentación peninsular medieval. Las fórmulas jurídicas desde la fraseología", *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique e Philologie Romanes.* (Aberystwith, aôut 2004). E.p. 2004.

GOMES, Saul António: *Documentos medievais de Santa Cruz de Coimbra. I. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.* Porto, 1988.

GOMES, Saul António: "Anotações de diplomática eclesiástica portuguesa", *Estudos de Diplomática Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 41-72.

GOMES, Saul António: "Um formulário monástico português medieval", *Estudos de Diplomática Portuguesa*. Lisboa: Colibri, 2001, pp. 191-232.

MAIA, Clarinda Azevedo: *História do galego-português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI*. Coimbra: Fundação Calouste Gubelkian- Junta Nacional de Investigação científica e tecnológica. 1986.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón*: Documentos lingüísticos de España. I. Reino de Castilla,* Madrid: CSIC-Patronato «Menéndez y Pelayo»-Instituto «Miguel de Cervantes», Anejo LXXXIV de la Revista de Filología Española. 1966.

PRATESI, Di A.: *Genesi e forme del documento medievale*. Roma: Società Editoriale Jouvence. 1979.

RICÓS VIDAL, Amparo: "Itinerario lingüístico de Jaime I de Aragón", *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica. Vol. III*. Madrid: AACH, 1996, pp. 91-107

RIESCO TERRERO, Ángel (ed.): *Introducción a la paleografía y la diplomática general*. Madrid: Síntesis. 2000.

SARAIVA, José: "A data nos documentos medievais portugueses e asturo-leoneses", *Revista Portuguesa de Hist.,* II, 1943, pp. 25-220.

VELOSO, Mª Teresa e AZEVEDO SANTOS, Maria José: *Pergaminhos do Instituto de Paleografia (Sécs. XI-XVIII)*. Coimbra: Faculdade de Coimbra. 1983.

A REALIZAÇÃO DO ACENTO LEXICAL NAS CANTIGAS PROFANAS DE AMOR E DE AMIGO E NAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*

Gladis Massini-Cagliari
Universidade Estadual Paulista (UNESP) –Araraquara; CNPq

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar os padrões acentuais possíveis no Português medieval, relacionando-os aos padrões de verso adotados na época. Para tal, considera-se um *corpus* constituído de cantigas provenientes da produção lírica medieval profana e religiosa redigida em galego-português. São consideradas as 503 cantigas de amigo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, as 310 cantigas de amor do *Cancioneiro da Ajuda* e as 420 *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X.

Uma comparação entre os dados provenientes das cantigas profanas e os dados obtidos a partir das *Cantigas de Santa Maria* mostra que há uma diferença entre esses dois recortes da lírica galego-portuguesa quanto aos tipos de verso preferidos (grave ou agudo). Porém, apesar da distância geográfica e de uso dessas duas vertentes de cantigas em galego-português (nas cantigas religiosas, o galego-português é usado como língua de cultura), não há diferenças quanto à tipologia dos padrões de acento encontrados; há, no entanto, uma ligeira diferença de recorrência desses padrões. Devido à maior riqueza lexical encontrada nas cantigas medievais religiosas (em comparação com as cantigas de amor e de amigo), padrões excepcionais de acentuação (proparoxítonas e oxítonas terminadas em sílaba leve) puderam ser mais freqüentemente mapeados nas cantigas religiosas do que nas profanas.

Palavras-chave: acento, cantigas medievais galego-portuguesas, Cantigas de Santa Maria, Fonologia, padrões de verso.

1. Introdução

Como desde sempre apontaram os estudos filológicos e desde cedo mostraram os trabalhos em fonologia, o acento lexical, como contexto de força, resiste mais fortemente a mudanças, sendo sua localização, até os dias de hoje, o ponto de aproximação do ritmo, por um lado, entre latim e português, e, por outro, entre Português Europeu e Português Brasileiro. Sendo o Português Arcaico (de agora em diante, PA) o ponto medial entre esses extremos temporais, é de crucial importância o estudo do posicionamento do acento lexical para a constituição da história da prosódia da língua.

Neste contexto, o objetivo deste trabalho é apresentar os padrões acentuais possíveis no Português medieval, relacionando-os aos padrões de verso

adotados na época. Para tal, considera-se um *corpus* constituído de cantigas provenientes da produção lírica medieval profana e religiosa redigida em galego-português. São consideradas as 503 cantigas de amigo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, as 310 cantigas de amor do *Cancioneiro da Ajuda* e as 420 *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X. A virtude e o diferencial desta pesquisa residem, justamente, neste recorte da produção lírica disponível em português medieval, já que este estudo, ao contrário dos anteriores sobre o mesmo assunto, leva em consideração a vertente religiosa da produção dos trovadores.

Por ser a rima em poesia metrificada a posição mais proeminente do verso, são observadas as palavras que ocorrem nessa posição, de modo a mapear todos os padrões ocorrentes. A focalização da posição de rima é importante, na medida em que se trata de uma proeminência rítmica, em nível lexical, reforçada em nível frasal, uma vez que a estrutura métrica de textos poéticos está alicerçada nas características rítmicas da língua que a ela dá suporte (cf. Abercrombie, 1967; Cagliari, 1981, 1984).

Quanto à localização do acento, os autores que tratam do assunto concordam em relação ao fato de que o PA possuía uma grande quantidade de palavras paroxítonas e oxítonas, mas discordam quanto à existência de proparoxítonas. Os que trataram de *corpora* fechados (como Nunes, 1972, 1973, por exemplo), principalmente compostos de textos poéticos, só puderam encontrar paroxítonos e oxítonos. Já os que fazem afirmações mais generalizantes, admitem a existência de proparoxítonos, porém raros - Michaëlis de Vasconcelos (1904, p. XXV; 1912-13, p. 62).

Em relação ao ritmo do PA, as informações coletadas nos estudos tradicionais são ainda mais escassas. A maior parte das observações diz respeito a afirmações de Michaëlis de Vasconcelos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*. Segundo essa autora, a grande maioria dos versos desse *Cancioneiro* termina em palavras oxítonas, isto é, trata-se de versos agudos - Michaëlis de Vasconcelos (1912-13, p. 63 e 399). Embora tal fato possa aparentemente sugerir para o PA um ritmo predominantemente iâmbico, Michaëlis de Vasconcelos (1912-13, p. 63) diz que *"isso não corresponde de maneira alguma ao organismo verdadeiro do idioma"*, sendo um reflexo da *"estética rudimentar dos trovadores"*. Para ela, nos gêneros populares, quando os poetas se afastam dos modelos franceses e provençais, surgem rimas graves, *"em harmonia com o carácter da língua"*. A autora chega, inclusive, a propor uma divisão entre esses dois tipos de ritmo, quanto ao seu caráter mais predominantemente popular ou elitista - Michaëlis de Vasconcelos (1912-13, p. 401).

No entanto, apesar de "preferirem" os versos agudos, os trovadores da corte não "desconheciam" os versos graves. Michaëlis de Vasconcelos (1912-13, p. 396) afirma que D. Dinis, o rei trovador, se serve de um ritmo que ela chama de *"trocaico"* e *"naturalíssimo"* em 19 das suas cantigas.

2. Análise dos dados

Observando a pauta acentual da última palavra de cada verso, pôde ser constatado que os dois únicos padrões encontrados em posição de rima, no recorte da lírica medieval considerado, são as paroxítonas e as oxítonas – tabela 1.

Fonte	versos graves	versos agudos	Total
Cantigas profanas:			
Cancioneiro da Ajuda	652	6216	6868
Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa	3185	5720	8905
Total (cantigas profanas)	3837 (24.3%)	11936 (75.7%)	15773 (100%)
Cantigas religiosas: Cantigas de Santa Maria	16539 (52.5%)	14956 (47.5%)	31495 (100%)

Tabela 1. Tipo do verso, quanto à sua terminação.

Entretanto, como mostra a tabela 1, a distribuição de versos graves e agudos não se dá da mesma forma nos *corpora* de cantigas profanas e religiosas. Os percentuais apresentados na tabela 1 revelam um maior equilíbrio na distribuição de versos graves e agudos nas cantigas religiosas do que nas cantigas profanas. Uma desproporção na distribuição dos dois tipos de verso pode ser encontrada sobretudo nas cantigas de amor do *Cancioneiro de Ajuda*, em que 90.5% dos versos são agudos. Porém, mesmo nos dados relativos às cantigas de amigo do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, há uma desproporção, uma vez que 64.2% dos versos são agudos.

De uma maneira geral, o que a análise da relação entre o padrão de verso e a pauta acentual da palavra em rima revela é que, em posição de relevo rítmico no verso, **não há proparoxítonas**. Esta constatação confirma o caráter marginal desse padrão prosódico, considerado como "estranho", "estrambótico" por Michaëlis de Vasconcelos (1912-13, p. 61). Sendo a posição de rima o foco prosódico por excelência do verso, e sendo que os versos são construídos *a partir* (e jamais *ao contrário*) do ritmo lingüístico do idioma que lhes dá suporte, é a investigação do aproveitamento estilístico das terminações graves e agudas (e nunca esdrúxulas) nessa posição de destaque que revela a tendência rítmica do PA.

Com relação à consideração da terminação grave ou aguda dos versos, há três possibilidades básicas de combinação: construir um poema inteiramente com versos agudos, construí-lo apenas com versos graves, ou alternar versos graves e agudos. Como pudemos comprovar em Massini-Cagliari (1995, 1999), há duas estratégias de metrificação diferentes que co-ocorrem na lírica medieval profana galego-portuguesa, quanto à consideração das sílabas átonas de final de verso. Na primeira estratégia, todas as sílabas, inclusive as átonas finais, fazem parte da estrutura métrica do verso - isto é, são consideradas, na contagem das sílabas poéticas do verso. Neste caso, um verso agudo de *n* sílabas corresponde

a um verso grave de *n-1* sílabas. Esse fenômeno ficou conhecido como *lei de Mussafia*. Já na segunda estratégia de versificação, as sílabas poéticas são contadas à moda atual, desconsiderando as átonas de final de verso. Neste caso, versos agudos e graves têm a mesma quantidade de sílabas poéticas, mas os versos graves têm uma sílaba lingüística a mais, depois do acento final. Massini-Cagliari (1999, p. 156) mostra que a primeira estratégia predomina sobre a segunda (45.5% contra 25.4%)[1].

A presente pesquisa reviu a análise de Massini-Cagliari (1995, 1999), para as cantigas de amigo, estendendo-a, com base na mesma metodologia utilizada nesses trabalhos anteriores, para os *corpora* de cantigas de amor (*Cancioneiro da Ajuda*) e de cantigas religiosas (*Cantigas de Santa Maria*). A tabela 2 mostra os resultados obtidos, que revelam a presença das mesmas estratégias de metrificação observadas anteriormente nas cantigas de amigo também nas cantigas de amor e nas religiosas.

Estratégias de metrificação, quanto à consideração das sílabas átonas finais de verso.	**Quantidade de cantigas: lírica profana (percentagem)**	**Quantidade de cantigas nas CSM (percentagem)**
Somente versos graves	127 (15.7%)	164 (39%)
Alternância entre versos graves e agudos		
• A última sílaba átona faz parte da estrutura métrica do verso (lei de Mussafia)	91 (11.2%)	21 (5%)
• A última sílaba átona não faz parte da estrutura métrica do verso	80 (9.9%)	61 (14.5%)
• Não é possível determinar se a última sílaba átona faz parte ou não da estrutura métrica do verso	24 (3%)	22 (5.3%)
Subtotal	195 (24.1%)	104 (24.8%)
Somente versos agudos	489 (60.2%)	152 (36.2%)
TOTAL	811 (100%)	420 (100%)

Tabela 2. Tipos de cantiga, quanto à estrutura métrica dos versos

No entanto, como mostra a tabela 2, a alternância entre versos graves e agudos é também uma estratégia de versificação disponível aos trovadores medievais, presente tanto na lírica profana como na religiosa. A este respeito, em Massini-Cagliari (1995, 1999), comprovamos quantitativamente, para as cantigas de amigo, o que Nunes (1972, p. XLVII-XLVIII) já havia apontado para as cantigas de amor de sua coletânea: que a estratégia de alternar tipos de verso subdivide-se em duas, uma vez que o poeta pode adotar procedimentos de metrificação diferentes, quanto à consideração ou não da sílaba átona de final de verso.

1. Os 29.1 % faltantes para inteirar os 100 % dizem respeito a casos em que, apesar de haver alternância entre versos graves e agudos, é impossível saber se o trovador considera ou não as átonas finais na contagem das sílabas poéticas.

A tabela 2 mostra também que há uma leve diferença com relação às estratégias de metrificação quanto às sílabas átonas finais, quando há alternância de versos graves e agudos, se comparados os dados das cantigas profanas com os das religiosas. Enquanto, no conjunto de cantigas profanas, há uma preferência pela estratégia conhecida como *lei de Mussafia*, isto é, pela consideração das átonas de final de verso como participantes da estrutura métrica do poema, nas cantigas religiosas essa estratégia aparece menos do que a outra, em que as átonas finais são desconsideradas na contagem das sílabas poéticas.

No conjunto de cantigas profanas, mas sobretudo nas de amigo, podem ser encontradas diversas cantigas em que os versos alternantes graves e agudos têm o mesmo número de sílabas aritméticas, mas não o mesmo número de sílabas poéticas (segundo o nosso padrão atual de contagem), já que, até a última sílaba tônica lexical do verso, os versos graves teriam uma sílaba a menos. Neste caso, versos agudos de *n* sílabas equivalem a versos graves de *n-1* sílabas. Em (1), como exemplo dessa estratégia de contagem, encontram-se reproduzidas a segunda e a terceira estrofes da cantiga B704, de Fernan Fernandez Cogominho, conforme a versão de Nunes (1973, vol. II: 123-124)[2].

(1) Enquanto falades migo,	(7*)
dizede, se vos venha ben,	(8)
se vos disse novas alguen	(8)
dos que el-rei levou sigo:	(7*)
se se veen ou se x'estam	(8)
ou a que tempo se verram.	(8)
Daria mui de coraçon	(8)
que quer que aver podesse	(7*)
a quen mi novas dissesse	(7*)
del-rei e dos que con el son:	(8)
se se veen ou se x'estami	(8)
ou a que tempo se verran.	(8)

Já no exemplo (2), em que aparece a primeira estrofe da CSM200, segundo a versão de Mettmann (1988, p. 242-243), todos os versos possuem a mesma quantidade aritmética de sílabas poéticas até a tônica final, desprezadas as sílabas átonas de final de verso. Esta é a estratégia mais presente no conjunto das cantigas religiosas, quando há alternância entre versos graves e agudos.

2. No exemplo (1), o algarismo entre parênteses representa a quantidade total de sílabas poéticas do verso, segundo o costume atual de contagem (que despreza a átona final). No caso dos versos graves, em que (supostamente) há uma sílaba poética a menos, esse algarismo aparece marcado com um asterisco.

(2) Ca, ontr' os que oge nados
son d' omees muit' onrrados,
a mi á ela mostrados
mais b?es, que contarei.
Santa Maria loei
e loo e loarei.

O fato de poder haver alternância entre versos graves e agudos e de coexistirem duas estratégias opostas de versificação quanto às sílabas átonas de final de verso é de crucial importância, porque fornece pistas na direção do estabelecimento do padrão rítmico básico do PA, ou seja, do pé rítmico que serve de base à localização do acento lexical.

Uma análise superficial dos dados poderia levar à errônea conclusão de que o padrão canônico do PA é o iambo, realizado plenamente, em nível lexical, nas palavras oxítonas, uma vez que, nas cantigas de amor, há um predomínio absoluto de versos agudos; mesmo nos dados provenientes das cantigas de amigo, embora o predomínio de versos agudos não seja tão marcante quanto nos dados provenientes do *Cancioneiro da Ajuda*, é ainda bastante claro. No entanto, nas cantigas religiosas, há um leve predomínio de versos graves, o que, em termos de pé rítmico básico, combina mais com o padrão trocaico.

Em relação às estratégias de versificação, quanto à consideração das sílabas átonas de final de verso, a tendência observada é a seguinte: enquanto, nas profanas, a maior parte das cantigas em que há alternância entre versos graves e agudos adota um esquema métrico em conformidade com o que ficou conhecido como *lei de Mussafia*, considerando as átonas finais como parte integrante do verso, nas cantigas religiosas, o padrão mais recorrente, no caso de alternância entre tipos de verso, é desconsiderar as átonas finais, contando as sílabas poéticas somente até a tônica.

Estariam os dados apontando para duas línguas diferentes? Ou para duas variedades diferentes do galego-português, quanto ao ritmo? Seriam duas variedades da mesma língua, com diferentes funcionalidades, porém? Não podemos nos esquecer de que as Cantigas de Santa Maria não foram compostas na Galiza e em Portugal, mas em Castela, caso em que o idioma era utilizado como língua de cultura. Entretanto, os poetas coordenados pelo Rei Afonso X para a grande empreitada de louvar a Virgem eram (ou supostamente foram), em grande parte, portugueses ou galegos; seria impossível, para eles, falantes nativos, "esquecerem" o padrão rítmico "natural" da língua, adotando um outro, artificial, apenas para compor versos especificamente para fins religiosos (já que os profanos seguem outro padrão, em sua maioria).

Em Massini-Cagliari (1995, 1999), deparamo-nos com o mesmo problema, mesmo considerando apenas os dados provenientes das cantigas de amigo.

Nesses estudos anteriores, considerou-se que os indícios na direção de dois tipos rítmicos diferentes coexistindo naquela época são muito débeis e facilmente falseáveis. O argumento mais contundente a este respeito é o fato de essas estratégias distintas quanto à consideração das átonas finais serem adotadas pelo *mesmo* trovador, em poemas diferentes, mas do mesmo tipo (todas cantigas de amigo). Embora não se possa saber com certeza quais os autores das 420 Cantigas de Santa Maria (porque são todas atribuídas a Afonso X), foi possível verificar que o mesmo se verifica no *corpus* das cantigas de amor (isto é, a utilização das duas estratégias de versificação).

Ora, como um mesmo falante não pode ficar variando a tipologia rítmica conforme a situação, conclui-se que se trata de uma única e mesma língua, que, por sua vez, dá suporte a versos construídos a partir de mais de uma estratégia de versificação. Sendo assim, é preciso verificar qual tipo de pé rítmico básico é capaz de estruturar as diferentes estratégias versificatórias adotadas pelos trovadores medievais.

Massini-Cagliari (1999, p. 164) mostra que apenas um ritmo *trocaico* possibilitaria a coexistência de estratégias versificatórias que ora considerassem, ora não, as sílabas átonas finais na contagem de sílabas poéticas. O exemplo (3), mostra que, embora ambas as estratégias de metrificação considerem o mesmo nível prosódico (a sílaba) como nível de segmentação e contagem, elas escolhem níveis prosódicos diferentes de delimitação do verso. Em outras palavras, ambas as estratégias elegem a sílaba como nível prosódico de contagem, mas a estratégia que considera as sílabas átonas finais na contagem (*lei de Mussafia*), em (3a), mantém-se nesse mesmo nível para a delimitação do verso; já a outra estratégia, a que conta as sílabas poéticas unicamente até a última tônica do verso, sobe para o nível do acento lexical (em outras palavras, o da palavra fonológica), para a delimitação do verso – (3b)[3].

(3)

a. (x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → σ: nível de segmentação, contagem
Hũ pa pa gay mui fre mo so e delimitação do verso

b. (x) (x) (x) (x) → ω: nível de delimitação do verso
(x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → σ: nível de segmentação e contagem
Hũ pa pa gay mui fre mo so

3. Verso extraído de B534, de autoria de D. Dinis. Em (3), os símbolos s e w significam, respectivamente, *sílaba* e *palavra fonológica* (a respeito do níveis prosódicos, veja Nespor & Vogel, 1986). Os símbolos (x) e (x .) representam, respectivamente, pé composto por uma sílaba pesada e pé trocaico, composto duas sílabas leves.

Por outro lado, caso se verificasse no PA uma tendência rítmica iâmbica, não haveria possibilidade de consideração das sílabas átonas finais como integrantes do verso, quer se focalizasse a sílaba, quer a palavra fonológica, como nível de delimitação do verso, uma vez que essa sílaba átona final já não teria condições de ser segmentada, no primeiro nível prosódico (o da sílaba) – como em (4)[4].

(4)	(x)	(		x)	(x)	(	x	)	nível da palavra prosódica (ω)
	(x)	(x)	(.	x)	(x)	(.	x)		nível da silaba (σ)
	Hũ	pa	pa	gay	mui	fre	mo	so	

Da argumentação desenvolvida acima, conclui-se que todos os versos aqui analisados, quer provenientes do *corpus* de cantigas profanas, quer provenientes do de religiosas, são compostos a partir de um ritmo lingüístico básico *trocaico*. Pode-se indagar, no entanto, se a consideração de um ritmo básico trocaico não é incompatível com a predominância de versos agudos (isto é, terminados em oxítonas) nas cantigas profanas. Não seria de se esperar que um ritmo trocaico básico gerasse apenas versos graves, terminados em palavras paroxítonas?

Em Massini-Cagliari (1995, 1999), mostramos que não há incompatibilidade entre a consideração de um ritmo trocaico e a predominância de versos agudos terminados em oxítonas, quando se leva em consideração, também, o peso silábico, na atribuição do acento lexical. A este respeito, mostramos, em Massini-Cagliari (1999, p. 169), que, no, PA, qualquer sílaba pesada (ou seja, com duas moras), posicionada na penúltima ou na última posição silábica da palavra, atrai para si o acento lexical. Em outras palavras, uma sílaba pesada nunca pode ser "pulada", na direção do final para o início da palavra, no posicionamento do acento lexical. Os exemplos em (5) comprovam este fato[5]:

(5)	ámo,	amoróso	vs.	amór
	∪∪	∪∪∪∪		∪—
	vírgo		vs.	virgéu
	—∪			——

O que os exemplos em (5) mostram é que, mais do que sílabas, o processo de atribuição do acento lexical em PA conta moras, posicionando o acento sobre a sílaba que contenha a segunda mora, da direita para a esquerda (sendo as moras contadas a partir da margem final da palavra). A partir deste

4. Em (4), o símbolo (. x) refere-se a um pé iâmbico.

5. Em (5), os símbolos 3/4 e È representam, respectivamente, "sílaba pesada" e "sílaba leve".

algoritmo, os padrões lexicais canônicos no PA, quanto ao acento, são as paroxítonas terminadas em sílaba leve (como *amigo*, por exemplo) e as oxítonas terminadas em sílaba pesada (como *amor*). Não por coincidência, são estas as duas pautas acentuais que estruturam os dois padrões de verso (graves e agudos), que recorrem em toda a lírica galego-portuguesa, profana e religiosa.

A grande maioria das palavras mapeadas nos *corpora* de cantigas profanas e religiosas encaixa-se, quanto à pauta acentual, no padrão "acento na sílaba que contém a segunda mora da direita para a esquerda". Entretanto, foram mapeados padrões que constituem exceção a essa tendência: oxítonas terminadas em sílaba leve (*aqui, rubi, Jesu*) e paroxítonas terminadas em sílaba pesada (*virgen, marmol, omagen*).

Porém, o padrão excepcional por excelência é o das proparoxítonas. No *corpus* de cantigas profanas e nos Glossários que dão conta desse tipo de cantigas, a ocorrência de proparoxítonas é bastante marginal. Já no *corpus* das cantigas religiosas as proparoxítonas são um pouco menos raras, embora seja esse padrão ainda bastante excepcional (exemplos: *prologo, dicipolo, filosofo, paravoa, angeo, ydolo, espirito, crerigo*). No entanto, esse tipo de pauta acentual **jamais** ocorre na posição rítmica mais importante do verso (posição de rima). Mesmo nas cantigas religiosas, esse padrão ocorre apenas em posição medial do verso ou nas epígrafes (em prosa).

Porém, não apenas a pouca ocorrência atesta o caráter marginal desse padrão prosódico; processos fonológicos que transformam antigas proparoxítonas em paroxítonas são bastante atestados. Mettmann (1972, p. 232), no *Glossário* das Cantigas de Santa Maria, dá conta da ocorrência de *perigo* e *periglo*, ao lado de *perigoo*. O mesmo tipo de variação ocorre com as formas *poboo* vs. *pobro* e *poblo* (Mettmann, 1972, p. 235).

3. Conclusão

Pode-se concluir, a partir da comparação entre os dados provenientes das cantigas profanas com os dados obtidos a partir das *Cantigas de Santa Maria*, que há uma diferença entre esses dois recortes da lírica galego-portuguesa quanto aos tipos de verso preferidos (grave *versus* agudo). Porém, apesar da distância geográfica e de uso dessas duas vertentes de cantigas em galego-português (nas cantigas religiosas, o galego-português é usado como língua de cultura), não há diferenças quanto à tipologia dos padrões de acento encontrados; há, no entanto, uma ligeira diferença de recorrência desses padrões. Devido à maior riqueza lexical encontrada nas cantigas medievais religiosas (em comparação com as cantigas palacianas de amor e de amigo), padrões excepcionais de acentuação (proparoxítonas e oxítonas terminadas em sílaba leve) puderam ser mais freqüentemente mapeados no *corpus* de cantigas religiosas do que no de profanas.

BIBLIOGRAFIA

ABERCROMBIE, D.: *Elements of General Phonetics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967.

CAGLIARI, Luiz Carlos: *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*, Campinas, UNICAMP, 1981. Tese de Livre-Docência defendida em 1982.

CAGLIARI, L. C.: "Análise fonética do ritmo em poesia": *EPA*, nº 3, 1984, pp. 67-96. Campinas, IEL - UNICAMP.

CANCIONEIRO da Ajuda - Edição Fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda: Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. Reprodução fac-similada: Lisboa, Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis: *Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português*, Tese de doutorado, Campinas, UNICAMP, 1995.

MASSINI-CAGLIARI, G.: *Do poético ao lingüístico no ritmo dos trovadores: três momentos da história do acento,* Araraquara, FCL, Laboratório Editorial, UNESP; São Paulo, Cultura Acadêmica, 1999.

METTMANN, Walter: "Glossário", in AFONSO X, o Sábio: *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra, Universidade, 1972. Vol. IV: Glossário.

METTMANN, Walter (ed.): Alfonso X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Castalia, 1986-1989.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina: *Cancioneiro da Ajuda. Edição de Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do Glossário das cantigas (Revista Lusitana, XXIII),* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina: *Lições de Filologia Portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13) Seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico*, Rio de Janeiro, Martins Fontes, s/d. (1912-1913)

NESPOR, Marina & VOGEL, Irene: *Prosodic Phonology*, Dordrecht, Foris Publications, 1986.

NUNES, José Joaquim: *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, Nova Edição, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972.

NUNES, J. J. *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses,* Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.

DO NÁVIA AO MONDEGO SEMENTE DA LÍNGUA PORTUGUESA

Isaac Alonso Estraviz
Universidade de Vigo

Resumo: Neste trabalho rejeitasse a falsa imagem que os premeiros gramáticos portugueses transmitírom quando se referírom à origem da língua et estabelecérom os limites entre os rios Minho e Douro, ignorando a realidade histórica da antiga Galiza: os limites iam para além do Minho et estendiam-se à Galiza histórica, isto é, ao Norte e Centro de Portugal, até ao rio Mondego. O título é a síntese do todo: "Do Návia (nas Asturias) até ao Mondego (Coimbra, em Portugal)..."

Palavras-chave: Gramática, léxico, língua, semente, unidade, galego-português.

0.0. O porquê deste título

0.1.O título do artigo podia ter sido qualquer destes: *Do Mondego* (Paróquia de Sada, Corunha) *ao Mondego, Semente da Língua Portuguesa. Do rio Eu ao Mondego, Semente da Língua Portuguesa*. Mas escolhi, afinal, *Do Návia* (nas Astúrias) *ao Mondego, Semente da Língua Portuguesa,* para estabelecer os limites de um rio a outro, considerando-o mais de acordo com a realidade histórica e corrigir em parte as palavras de João de Barros na sua Gramática da Língua Portuguesa que fala no Minho e o Douro, como veremos mais adiante:

> Nã sómẽte ôs que achamos per escrituras antigas, mas muitos q[ue] se usam antre Douro e Minho, conservador da semente portuguesa: os quáes alguns indoutos desprezam, por nam saberem a raiz donde náçẽ[1]

0.2. Sempre houve pola parte portuguesa um certo afã de ignorar as origens territoriais completas da sua língua. Nom nego que tanto da parte de Além como de Aquém-Minho, se reconhece um momento na História de uma literatura comum a ambas as partes, a dos Cancioneiros Galaico-Portugueses das cantigas medievais. Mas a partir de uma determinada altura, fora de importantes e contadas excepções, existe um grande prurido de prescindir da Galiza e dos Galegos. Ainda hoje, depois de toda uma série de estudos, ao estarmos em grupo onde galegos e portugueses reconhecem a unidade linguística, aparece sempre alguém que fala na língua portuguesa e na língua galega como duas realidades diferentes.

1. João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa* (1540), Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, 1971, p. 168.

0.3. No parágrafo anterior falava na Galiza. Estava a falar da Galiza que pertence ao estado espanhol. Mas todo o mundo sabe que em tempos dos Romanos a Galiza abrangia um território muito mais amplo. A Galiza, melhor dito, a *Gallaecia*, abrangia: parte das Astúrias, Leom, Samora, provincias galegas e o território que chegava até ao Douro, ou segundo Rodrigues Lapa, *usque ad Mondecum*, até Coimbra.

0.4. Na história da nossa língua comum, ao começo nom se falava nem em língua portuguesa nem galega, falava-se em língua romance para a distinguir do latim. Só um bocado mais tarde, quando se começam a elaborar as primeiras gramáticas é que se fala da linguagem ou língua portuguesa, porque foram eles os que iniciarom esse labor. A Galiza já levava muitos anos amordaçada polo jugo de Castela e a sua língua estava desterrada de toda actividade escriturária e oficial. A História nos silenciou e aos nossos irmãos nom lhes importou porque temiam cair nas mesmas gadoupas. Consideravam um menosprezo compartilharem língua e cultura com a Galiza sujeita ao Estado Espanhol.

0.5. Hoje os galegos, com um pouco de cultura, sabemos que a nossa língua se conhece internacionalmente como língua portuguesa e nom temos complexos nem preconceitos de que assim seja. Por isso umas vezes falamos em português e outras em português da Galiza ou simplesmente em galego. O idioma oficial do Estado Espanhol também recebe nomes diferentes segundo seja o país em que se fala. Mas está-se a falar sempre da mesma língua.

1.0. Os gramáticos

1.1. Resulta por isso muito interessante pesquisar o que pensam os gramáticos portugueses a respeito do território onde nasceu a sua língua. Em nenhuma gramática se fala para nada da Galiza, quer como parte integrante na Espanha, quer como realidade política e linguística dos tempos antigos. Parecem mesmo ignorarem que existiu uma *Gallaecia* cuja capitalidade política e religiosa estava em Braga. Que essa *Gallaecia* deu origem em romance à Galiza, nom só à que pertence hoje à Espanha, mas também a Portugal. Dizer que a língua nasceu na Galiza (estou a referir-me ao território espanhol) é totalmente falso. O mesmo de falso que se dizemos que nasceu em Portugal. Nasceu num território comum que hoje pertence politicamente parte a Espanha e parte a Portugal, gostemos ou nom da História. Disse politicamente porque culturalmente continuamos a sermos os mesmos. Nunes de Leão distingue perfeitamente entre a Galiza e a Lusitânia. Foi no território galaico-português onde nasceu a língua que hoje nos reúne aqui para debatermos uma série de questões que esperamos sejam frutíferas para todos.

1.2. Fernão de Oliveira. É o primeiro gramático português. Ele só menciona a Galiza no capítulo 41 quando nos diz que de Galiza deriva o

gentilício galego[2]. De resto, quando tem que falar das particularidades linguísticas históricas sempre fala do Minho para o Douro. Ignora totalmente o que acontece do Minho para cima, do Minho até as Astúrias. Vejamos o que nos diz:

> Mas porque dixemos que os nomes de nações faziam no plural em **ãos**, alemão não faz assi, mas faz *alemães*, e *bretão, bretões*, e assi haverá outros muitos. A parte desta regra que mais comprende é dos nomes que mudam todo o ditongo, como *lição, lições; podão, podões; melão, melões.* Estes nomes, posto que parecem mudar mais que nenhuns dessoutros que já dissemos, todavia, se olháremos ao singular antigo que já teveram, não mudam tanto como agora nos parece, porque estes nomes todos, os que se acabam em **ão** ditongo, acabavam-se em **om,** como *liçom, podom, melom*, e acrecentando **e** e **s** formavam o plural *lições, podões, e melões*, como ainda agora fazem. E outro tanto podemos afirmar dos que fazem o plural em **ães**, como *pães, cães*, dos quaes antigamente era o seu singular *pã, cã*, cujo testemunho ainda'agora dá Antre-Dourominho[3]

1.3.1. Resulta igualmente interessante o que nos diz no capítulo 47 ao falar dos verbos onde já nom fala do Douro e o Minho, mas da Beira. Eis o que nos diz:

> Nos generos dos verbos não temos mais que hũa só voz acabada em **o** pequeno, como *ensino, amo* e *ando*, a qual serve, como digo, em todos os verbos, tirando alghuns poucos como são estes: *sei*, de saber, e *vou* e *dou* e *estou* e mais o verbo sustantivo, o qual huns pronunçiam em **om**, como *som* e outros em **ou**, como *sou*, e outros em **ão**, como *são*; e também outros, que eu mais favoreço, em **o** pequeno, como *so*. No parecer da primeira pronunciação com **o** e **m**, que diz *som,* é o mui nobre João de Barros*;* e a rezão que dá por si é esta: que de *som* mais perto vem a formação do seu plural, o qual diz *somos*. Contudo, sendo eu moço, fui criado em são Domingos d'Evora, onde faziam zombaria de mim os da terra, porque o eu assi pronunciava segundo que o aprendera na Beira[4]

1.3.2. Nestes textos Fernão de Oliveira, como vêem, nom faz a mínima referência a como se dam esses fenómenos na Galiza. Só se limita à parte portuguesa, desde o Minho para baixo. O seu texto era naquela altura galego-português e hoje é muito mais galego do que português, pois o léxico que ele emprega, como veremos mais adiante ainda está vivo na Galiza, e ainda que o pretendam negar, nas províncias do Minho e Tras-os-Montes.

1.3. João de Barros. Este gramático que se atribui a honra de ser ele o que primeiro que faz uma gramática da língua portuguesa, publica a sua obra em 1540. Segue na mesma linha de falar do idioma do Minho para baixo. Mesmo

2. Fernão de Oliveira, *Gramática da Linguagem Portuguesa* (1536), ed. crítica, semidiplomática e anastática por Amadeu Torres e Carlos Assunção, Lisboa, 2000. Cito sempre por esta edição quando se trate de Fernão de Oliveira.

3. Ib. p. 147.

4. Ib. P. 150-151.

me baseei nele para lhe dar título ao meu trabalho. Eis o que nos diz no *Diálogo em louvor da nossa linguagem:*

> A my muito me contentam os termos que se confórmam com o latim, dádo que sejam antigos: ca destes nos devemos muito prezár, quãdo nam achármos serem tam corrutos, que este labẹo lhe fáça perder sua autoridáde. Nã sómẽte ôs que achamos per escrituras antigas, mas muitos q[ue] se usam antre Douro e Minho, conservador da semente portuguesa: os quáes alguns indoutos desprezam, por nam saberem a raiz donde náçẽ[5]

1.3.1. É na Gramática onde faz referência, nom sei se ao galego da Galiza ou ao galego do norte de Portugal quando diz:

> Os mais dos nomes que se deviam acabár ẽ, **am**, se escrevem a este modo. Razão, razões. E se o uso nam fosse ẽ contrairo que tem gram força açerca das cousas, nam me pareçeria mal dester[r]ármos de nós esta prolaçam e orthografia galega. Porque a meu ver quando quisẹrem guardár a verdadeira orthografia destas dições, se deve dizer, razam, e no plurar, razões. Ca este, **m,** finál nosso tem aly o oficio do mem çerrado dos hebreos, que e hũa das leteras que elles chamam dos beiços: a quál lhos fáz fechár quando acábam nella, de maneira que se vay fazendo aquela variaçam ocandose a vóz. E este ẹ hũ módo de áfrautár como se frautam os instrumentos de musica. E entam os que pouco sentẹm quẹrem remediar o seu desfaleçimento escrevendo agalegádamente: poẽdo sempre, **o**, finál ẽ todalas dições que acábam ẽ, **am**. E se a regra delles fosse verdadeira, em todolos vẹrbos que na terceira pessoa do numero plurár acábã nesta syllaba, ó deviam usár: e assi em outras muitas dições como pám, cám. Isto nam guardam elles pois vemos que na formaçam do plurár dizem cães pães: porque aqui vêem elles muito ao olho seu erro: que nã pódẽ dizer paões caões. Assi que a verdadeira formaçam destes nomes terminádos em, **am**, quando viẹr ao plurár diremos, formações: convertendo o **am** finál em, **õ**, escrito a este módo, e acreçentãdolhe, **es**[6]

1.4. Duarte Nunes de Leão. É o terceiro dos gramáticos importantes no que me vou deter um bocado. Ele distingue perfeitamente os galegos da Galiza. Eis o que nos diz em *Ortografia e origem da Língua Portuguesa* quando intenta descrever o fenómeno da confusom entre **v** e **b**:

> O que muito mais se vê nos Galegos e em alguns Portugueses de Entre Douro e Minho, que por *vós* e *vosso*, dizem *bós*, e *bosso*, e por *vida*, dizem *bida*. E quasi todos os nomes, em que há *u* consoante mudam em *b*. E como se o fizessem às avessas, os que nós pronunciamos por *b* pronunciam eles por *v*[7]

5. João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa* (1540), Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, 1971, p. 168.

6. *Ib.* pp. 83-84.

7. Duarte Nunes de Leão, *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*, introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalhão Buescu, IN-CM, , Lisboa, 1983, p. 54.

1.4.1. Mais adiante concreta ainda mais ao falar da terminaçom **om** que tinham os Portugueses e que ainda continua viva nas gentes de Entre Douro e Minho e os Galegos. Eis o que nos diz:

> E a razão dos ditos vocábulos se não escreverem por *am* e suceder aquelle ditongo, em lugar das ditas letras, segundo tenho advertido, é a analogia e respeito que a língua portuguesa vai tendo com a castelhana, que sempre onde a castelhana diz, *an* ou *on* que é a sua particular terminação, responde a portuguesa com aquela terminação de **ão** que sucede em lugar da antiga terminação dos Portugueses de **om** que punham em lugar **an** ou **on** dos castelhanos. A qual ainda agora guardam alguns homes de Entre Douro e Minho e os Galegos, que dizem, *fizerom, amarom, capitom, cidadom, tabaliom, apelaçom.*[8]

1.4.2. *Na Origem da Língua Portuguesa* Nunes de Leão distingue a Galiza da Lusitânia ao falar da existência das letras:

> E os Gregos que habitavam Galiza e a Lusitânia e outras regiões de Espanha teriam a língua grega e as letras gregas[9]

1.4.3. Mas onde Nunes de Leão especifica claramente o seu pensamento acerca do galego é no capítulo VI : **A língua que se hoje fala em Portugal, donde teve origem, e por que se chama romance**. Ouçamos as suas palavras:

> Depois deste cativeiro, vindo-se recuperar muitos lugares do poder dos Mouros, pelas relíquias dos cristãos que da destruição dos Mouros escaparam nas terras altas de Biscaia, Astúrias e Galiza. E, fazendo cabeças de alguns senhorios, ficou aquela língua gótica, que era comum a toda Espanha, fazendo alghũa divisão e mudança entre si cada hum em sua região, segundo era a gente com que tratavam, como os de Catalunha, que, por àquela parte vir el-rei Pepino de França com os seus, ficou naquela província sabor da língua francesa e, se apartou, lhes ficou notável diferença entre ela e a língua de Castela e das de Galiza e Portugal, as quais ambas eram antigamente quase hũa mesma, nas palavras e nos ditongos e pronunciação que as outras partes de Espanha não têm.
>
> Da qual língua galega a portuguesa se avantajou tanto, quanto na cópia como na elegância dela vemos. O que se causou por em Portugal haver reis e corte que é a oficina onde os vocábulos se forjam e pulem e donde manam para os outros homens, o que nunca houve em Galiza[10]

8. Ib. p. 90.

9. Ib. p. 206.

10. Ib. pp. 219-220.

2.0. Algum léxico destes textos metalinguísticos

2.1. Alternâncias fonéticas.

Nos três gramáticos encontramo-nos com bastantes alternâncias das quais vou sinalar umas quantas comuns ou quase comuns aos três:

Acrecentar (Ol.) 117.18...

Afremosenta (Ol.) 82. 7.

Chuiva (NdL) 172.1.

Cousa, comum a todos eles

Dereita (Ba.) 280.19.

Despois (Ol.)99. 23.

Dezer (Ba.) 318.11.

Enteira (Ba.) 279.5. Frequente na Galiza.

Enveja 282.9. Frequente na Galiza.

Dous (Ol.) Nom está por nenhuma parte **dois**.

Fermoso/a (s) (Ol.)91.23. (Ba.) 301.7.8.10; 398.16; 418.15. 426.3.13. (NdL) 73.9; 73.11. Variantes actuais na Galiza.

Fermosura (Ba) 420.13; 426.4.10.14. Variante actual na Galiza.

Fruito (Ba.) 252.10; 430.18; 436.24; 442.22. Vivo na Galiza.

Fremosa (Ol.)128.27.

Giolhos (Ba.) 271.13.21; 274.10; 275.13; 276.5.9.12; 277.19; NdL) 166.6.

Joelhos (NdL) 166.6 (rejeita-o por **Giolhos**). Na Límia (Galiza), Tras-os-Montes e Montalegre existe também a variante **jolhos**.

Meiminho (NdL) 230.10. Vivíssimo na Galiza, também com a variante mouminho, referido ao dedo mais pequeno.

Na/No (Ol.)Como terceiro alomorfo do artigo e do pronome: 109.2 (*Auctor, rector* e outras como'estas não nas escreveremos com **c** ante de **t**.); 121.16 ...(onde primeiro naceo esta cousa a que chamamos *arcabuz* e quem no pario este nome...); 123.23 (...havia de apartar sua lingua e não na deixar corromper); 147 (Mas porque dixemos que os nomes de nações faziam no plural em **ãos**...). (Ba.)342.17 (fazem no pretérito em *im* e *us*); 344.3 (Os verbos da segunda conjugaçám fázem no infinitivo em *er...).* (NdL) 55.6 (Mas ainda que pomos o *ph* por letra distinta das outras, não na, acrescentamos ao nosso alfabeto)

Noite / Noute 135.10. Ambas formas vivas na Galiza e Portugal.

Polo (Ol.) 81.19; 104.26, quase sempre. (NdL) 138.29; 140-22-24 Também há bastantes **por o** | **por a**: (Ol.) 104.26... muito vivo ainda na província de Ourense. Algum **pelo** (Ol.) (95. NdL) 74.30; 92.20... Na Idade Média alternava na Galiza com **polo** mas que na actualidade é muito raro nos limites fronteiriços.

Perguntar (Ba.) 362.1 (perguntássem); 364.7 (perguntando); 368.5 (pergunta); 368.12 (perguntam); 388.13 (perguntamos); 403.4 (perguntáres); 414.10 (perguntár); 414.10 (perguntas); perguntáies 441.8 (perguntáies). (NdL) 324.27.

Preguntar (Ol.)93.3. É única variante que emprega. (Ba.) 346.20. (NdL) 167.2.

Sam (som-são, verbo) (Ba.) 269.18 (em todo o texto).

Tisoira (Ba.) 448.6.

Titor, Titoria 168.2-3 (condenado). Tutor, Tutoria.

Vezinho(s) (Ol.) 91.6; 130.111.26.27; 112.7.123.8; 129.11; 148.16

2.2.Formas léxicas e morfológicas sublinháveis:

Ai-ai (Ba.) Demonstra o prazer que sente a pessoa que acha uma cousa. Vivo no Concelho de Qualedro da província de Ourense.

Asinha (Ol.) 139.9; 154.10. (Ba) 347.4.

Avoa (Nunes) 73.2;175.1.

Carão (A) (Ol.) 128.22 que dá por antiquada e da que zombam, está vivísima na Galiza com toda uma série de significados e viva em Tras-os-Montes, como se pode comprovar no Dicionário dos Falares de Trás-os-Montes, de Vítor Fernando Barros, p. 41 e também no Algarve (vj. *Dicionário do Falar Algarvio* de Eduardo Brazão Gonçalves, 2ª ed. p. 23, como **Acarão** e **carão (A)** onde se diz que passou ao crioulo de Cabo Verde.

Cicais (Ol.) 118.28. Considerada antiquada e ainda viva na Galiza com a variante **cecais**.

Compengar (Ol.) 118.28; 12816. Talvez erro por **Compangar**, considerada antiquada e ainda muito vivo na Galiza e também em Trás-os-Montes (cf. *Dicionário dos Falares de Trás-os-Montes*, de Vítor Fernando Barros, p. 48)

Cuspido a seu pai (NdL) 295.22 (condena-o). Muito empregado ainda hoje na Galiza.

Dizer (Ol.) com variantes próprias do Norte de Portugal e da Galiza: **Dixe** 139.18.19; 142.8; 151.3; 154.10. 2.3.5. **Dixemos** pp. 124.27; 145.7; 147.6. **Dixer** (futuro) 120.6; **Dixeram**, p. 130.1; **Dixeramos** p. 94.2; 119,21.23.

Dixe (Ba.) 359.18 (Antítesis quér dizer postura de lêtera hʔa por outra, como quando dizemos dixe por disse. A quál figura é àçerca de nós mui usáda, prinçipalmente nesta lêtera *x* que tomámos da pronunçiaçám mourisca, ainda que alguns digam que devemos dizer *dixe* porque no pretérito latino este vérbo *dico* faz *dixi*.). Barros erra ao atribuir aos mouros a origem da letra X, porque na nossa língua nom é gutural como na castelhana.

Falcatrua (NdL) 296.7 (condena-o). Muito empregado ainda hoje na Galiza. E nunca foi considerado vocábulo vulgar.

Fazedes (Ol.) 110.2-5 (E nos verbos, nas derradeiras sillabas das segundas pessoas do plural que acabavam em *-des*, agora mudamos o *-des* em *-is* e

ajuntamo-lo em ditongo com a vogal que ficava antes, como *fazeis* por *fazedes* e *amais* por *amades*.).

Peró (Ba.) 264.18; 305.14; 313.12; 331.14; 351.6; 391.1.13; 399.18; 420.2.16; 421.9; 422.8; 423.8; 426.8; 427.8; 431.5; 435.5; 437.8; 438.19; 439.4.12; 440.11; 443.20; 450.13; 453.13; 454.2; 455.12; 460.10; 461.18; 465.1. (Nunes) 294.1.

Poento (Ol.)137.14-15 (...e de *pó*, nem *poento* nem *pooso*, mas em outra figura e sinificado, *empoado*). Hoje *poento* e *poeirento*.

Sarnoso/sarnento (Ol.)137.12 (E também dizemos *sarnoso* e não *sarnento*). Hoje ambas as formas normativas.

Vezinhença (Ol.)104.1; 112.1. (Fenómeno raro, pois o normal seria *vezinhança* |*vizinhança*)

3.0. Galego e Português línguas diferentes?

3.1. Para Fernão de Oliveira e João de Barros, esta questom nom levanta problema nenhum. Simplesmente a ignoram. Para Duarte Nunes de Leão sim, como vimos anteriormente. Dedica-lhe o capítulo VI que intitula: «**A língua que se hoje fala em Portugal, donde teve origem, e por que se chama romance**»,

> ...lhes ficou notável diferença entre ela e a língua de Castela e das de Galiza e Portugal, as quais ambas eram antigamente quase hũa mesma, nas palavras e nos ditongos e pronunciação que as outras partes de Espanha não têm

3.2. Como se vê, para ele eram antigamente quase a mesma, nas palavras e nos ditongos e pronunciaçom. Admite, pois, já uma diferença entre as falas do Norte do Minho e as do Sul. Mas o que ele ignorava é que estava a escrever nessas duas variantes de que fala e que andando o tempo a sua sintaxe, o seu léxico continuaria a ser mais galego do que português para redundarmos nas diferenças de que fala.

3.3. Toda língua é elaborada através de uma escolha de variantes igualmente válidas e legítimas para constituir a língua padrom. Podemos comprovar através destes gramáticos como o que um considera legítimo outro o considera um erro. Mas muitas vezes o que é considerado espúrio, ilegítimo andando o tempo faz-se legítimo gramaticalmente e o verdadeiramente legítimo passa a antiquado ou incorrecto. Isto pode ver-se justamente através de algumas variantes que escolhi, comuns na Galiza e Portugal e a maioria ainda hoje vivas em ambos os territórios. O correcto e o incorrecto, o elegante e o deselegante, som totalmente arbitrários.

3.4. Quando Nunes de Leão escrevia esse texto tinha que ter presente a situaçom da língua na Galiza. Passaram já muitos anos em que a língua estava amordaçada na Galiza em todos os âmbitos. Havia muito que desapareceram os textos literários e também os nom literários ou de notarias. De resto a sintaxe ainda hoje continua a ser a mesma, o léxico igualmente. As falas populares de aquém e além nom divergem o mais mínimo. É certo que há muitas variantes, mas essas há-as em ambas as partes. E isso ainda hoje, depois de tantos séculos e de uma história adversa na Galiza para a língua.

3.5. O conceito de arcaísmos é também muito relativo. A respeito dos vocábulos cultos esses vêm a todas as línguas por via do latim ou grego. Podem mudar um bocado as pronúncias mas de resto som as mesmas para todas as línguas románicas. E olho que essas pronúncias também variam de um tempo para outro. Dos vocábulos que provenhem das conquistas é lógico que entrem na língua comum, pois nem os objectos nem os nomes deles existiam no povo conquistador. E esses vocábulos entram legitimamente. Na Galiza, como a língua em que se se desenvolvia a cultura dos galegos era a castelhana, entrarom através do castelhano. Felizmente hoje essa situaçom pode ser superada e logicamente o caminho a seguir polos galegos é o da nossa língua comum.

4.0. Qual deve ser a nossa atitude a partir de agora?

4.1. Acho que chegou o momento de mudarmos de comportamentos e de lhe apresentar cara ao problema existente na Galiza por parte de galegos e da restante lusofonia. Em Portugal tem-se mudado um bocado ultimamente no registo de vocábulos nos dicionários oficiais com respeito às variantes portuguesas e dos outros países que têm a mesma língua. Estou a referir-me ao dicionário da Academia das Ciências de Lisboa. Isso nom acontece com variantes locais da Galiza que, por serem legítimas galegas, som verdadeiramente portuguesas.

4.2. No I Congresso Internacional da problemática da Língua Portuguesa no Mundo (1983) já se levantarom vozes galegas pedindo aos congressistas que tivessem em conta a problemática galega. O mesmo se fez nos congressos organizados por AGAL e também no fracassado Acordo do Rio (1986) e no posterior de 1990 em Lisboa. Prescindiu-se da Galiza na constituiçom da Comunidade de Países de Língua Portuguesa (a CPLP) e no entanto já entrou nela Timor Leste.

4.3. Talvez isto se deva a razões de tipo político, o que nunca aconteceria com o castelhano. Polo menos até agora ao governo galego nunca lhe interessou. À Academia chamada da Língua Galega também nom. Além disso, dirigir-se a eles seria perder o tempo tendo em conta quem a compõem. Mas na Galiza há como uma espécie de Academia, a Comissom Linguística da Agal,

composta por pessoas muito competentes que seria com quem teriam que contar nesses problemas. Ora, a Galiza tem que estar representada na CPLP nom como observadora, mas como parte da mesma, pois de outro jeito seria um contra-senso. Galiza foi, é e será parte integrante da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, pois no seu território também nasceu a língua que nos reuniu aqui.

4.4. A AGAL conta com um dicionário dos mais completos em Internet parte de cujos verbetes têm que ter cabida em todo dicionário da lusofonia. E isto sem medos nem complexos. Muitos galegos estamos mais orgulhosos e interessados na língua portuguesa do que muitos nascidos em Portugal. A AIL neste aspecto é um exemplo ao abranger a Galiza entre os restantes sócios lusófonos desde a sua criaçom. Oxalá o seu seja modelo a expandir!

EQUABILIDADE LINGUÍSTICA E TEXTUAL NAS QUATRO EDIÇÕES PORTUGUESAS DO *SACRAMENTAL* DE CLEMENTE SÁNCHEZ DE VERCIAL

José Barbosa Machado
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo: O «Sacramental» de Clemente Sánchez de Vercial, obra redigida entre 1420 e 1423 em língua castelhana, teve quatro edições impressas em língua portuguesa: Chaves, 1488; Braga (?), 1494-1500; Lisboa, 1502; e Braga, 1539. É nosso propósito neste estudo verificar, do ponto de vista gráfico, fonético e lexical, se as três últimas edições portuguesas tiveram como base a edição de 1488 por um lado, e por outro qual a edição castelhana que poderia ter estado na origem da primeira.

Palavras-chave: Sacramental, Clemente Sánchez de Vercial, História da Edição em Portugal, Lexicon, análise estatística de textos.

1. Introdução

O *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial, obra redigida entre 1420 e 1423 em língua castelhana, teve quatro edições impressas em língua portuguesa: Chaves, 1488; Braga (?), 1494-1500; Lisboa, 1502; e Braga, 1539. É nosso propósito neste estudo verificar se as três últimas edições portuguesas tiveram como base a edição de 1488 por um lado, e por outro qual a edição castelhana que poderia ter estado na origem da primeira.

Confrontando do ponto de vista gráfico, fonético e lexical as quatro edições portuguesas e as seis primeiras edições castelhanas do século XV, procuraremos semelhanças e diferenças que possam provar ou aventar hipóteses de parentesco entre elas. O estudo de características como a pontuação, a utilização de maiúsculas, as gralhas, as lacunas e os acrescentos, as oscilações e as variações ortográficas e fonéticas, os castelhanismos e os arcaísmos poderão ajudar-nos nesse propósito. Para a recolha de dados, servimo-nos do *Lexicon 4.6*, um programa informático de análise estatística de textos com funções que permitem a listagem de palavras, a classificação gramatical e a verificação das ocorrências, assim como do *Microsoft Access*, que permite a elaboração de bases de dados e a consulta através de critérios específicos.

2. As quatro edições portuguesas do *Sacramental*

O *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial, depois dos breviários, dos missais, dos pontificais, dos rituais e de outras obras destinadas ao ofício

religioso, foi o livro mais impresso na Península Ibérica, desde a introdução da imprensa até meados do século XVI. Conhecem-se treze edições em castelhano, uma em catalão e quatro em português. Das edições em português, duas foram impressas no século XV e duas no século XVI.

Até há bem pouco tempo, havia notícia da existência apenas de três edições do *Sacramental* em língua portuguesa: uma impressa em Chaves em 1488 por João de Oviedo, outra impressa em Lisboa em 1502 por João Pedro de Cremona, e outra impressa em Braga em 1539 por Pedro de la Rocha. Maria Valentina Sul Mendes deu a conhecer recentemente, através de alguns meios de comunicação social e de um artigo publicado na revista *Leituras*, que o exemplar com a cota *RES. 154 A.* existente na Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional em Lisboa, que desde o século XIX se pensava pertencer à edição de 1539 impressa em Braga, afinal era diferente dos exemplares conhecidos da mesma edição e existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na Biblioteca Pública de Évora, na Biblioteca Pública Municipal do Porto, na Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia e na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Por lhe faltarem as últimas páginas, onde estaria o cólofon, é impossível saber-se o nome do impressor, o local da impressão e a data. Maria Valentina Sul Mendes entende, com base sobretudo na análise das marcas de água do papel e nas características gráficas, que o *RES. 154 A.* da Biblioteca Nacional é uma edição incunabular, a segunda em língua portuguesa do *Sacramental*, que terá sido impressa entre 1494 e 1500 numa tipografia do Norte do país (cfr. Mendes, 2004-2005: p. 197).

Face à semelhança do desenho dos caracteres com os que foram utilizados por Johann Gherlinc no *Breviário Bracarense* (Braga, 1494), entendemos, de acordo com os dados apresentados por Maria Valentina Sul Mendes, que a edição poderá ter sido impressa em Braga pelo mesmo impressor ou por alguém a ele ligado. Não excluímos por outro lado a hipótese de a obra ter sido impressa por Rodrigo Álvares no Porto, não só porque algumas das marcas de água são afins às obras conhecidas deste impressor, nomeadamente as *Constituições de D. Diogo de Sousa* e os *Evangelhos e Epistolas*, ambas de 1497, mas também pelo tipo de caracteres usado, que é muito próximo do utilizado pelo mesmo impressor.

Existe um exemplar na Biblioteca do Rio de Janeiro que se supõe pertencer à edição de 1488 impressa em Chaves, referida no *Primeiro Ensaio sobre a História Literária de Portugal* de Francisco Freire de Carvalho (1845: 87 e 320-321) e no volume II do *Dicionário Bibliográfico Português* de Inocêncio Francisco da Silva (1876, II: 82-84).

Se excluirmos as duas edições impressas de 1465 e de 1470 de que há notícia mas que se encontram actualmente desaparecidas, constatamos que existem três grupos de incunábulos em língua castelhana anteriores a 1488, a

data em que foi impressa a edição de Chaves e a que pertencerá o incunábulo da Biblioteca do Rio de Janeiro. O primeiro grupo, com duas edições diferentes provavelmente impressas em 1475 (*B1* e *B2*), terá sido realizado nas oficinas de Fadrique Biel de Basilea em Burgos. O segundo grupo, com duas edições diferentes impressas entre 1477 e 1478, terá saído de uma oficina em Toulouse (*T1 e T2*). O terceiro grupo, com duas edições, uma de 1477 (*S1*) e outra de 1478 (*S2*), saiu das oficinas de Anton Martinez, Bartolomé Segura e Alfonso del Puerto em Sevilha. Os dois primeiros grupos, que constituem as edições de Burgos e de Tolouse, baseiam-se na mesma tradição manuscrita (*Tr1*). De facto, a numeração dos capítulos e muitas das gralhas, lacunas e acrescentos são semelhantes. O terceiro conjunto baseia-se numa tradição manuscrita diferente (*Tr2*) que partilha características com o Manuscrito 9370 (*Ms1*) e o Manuscrito 56 (*Ms2*), ambos da Biblioteca Nacional de Espanha. As edições portuguesas de 1488 (*C*), de 1494-1500 (*Br1*), de 1502 (*L*) e de 1539 (*Br2*) partilham características com os grupos de incunábulos impressos em Burgos e em Toulouse (*Tr1*), embora não tenham sido directamente baseadas em nenhum deles, levando-nos por isso a concluir que o texto de base terá sido um manuscrito da mesma tradição que corria em Portugal no século XV.

O texto do exemplar da Biblioteca do Rio de Janeiro é uma tradução portuguesa do castelhano e contém milhares de anomalias gráficas (gralhas, lacunas, acrescentos, repetições, traduções incorrectas, etc.). Estas anomalias devem-se, em nosso entender, a quatro factores: à pré-existência das mesmas no texto castelhano que serviu de base à tradução portuguesa – e estas são a grande maioria –, à desatenção do tradutor, ao descuido do impressor no momento em que compunha o livro e às dificuldades de leitura do original.

As anomalias ultrapassam significativamente qualquer edição do género. Tendo tomado a iniciativa de fazer uma edição semidiplomática do texto, a publicar em breve, contabilizámos as seguintes: perto de 800 na primeira parte; mais de 700 na segunda e mais de 2000 na terceira, o que perfaz um total de cerca de 3500 irregularidades numa obra de 318 páginas a duas colunas, havendo uma média de onze irregularidades por página. Nalgumas páginas concentra-se maior número, devido talvez a falhas já existentes no original que serviu de base à edição, como fólios deteriorados, borratões de tinta ou rasuras do texto. Tal número de anomalias leva-nos a suspeitar de que não houve uma conveniente revisão do texto antes da impressão definitiva, coisa que não aconteceu com as edições portuguesas posteriores.

Há anomalias que não estão presentes nas outras edições, quer portuguesas, quer castelhanas, sendo por isso da responsabilidade, quer do tradutor português, quer do impressor. Das anomalias detectadas, chamamos a atenção para as seguintes: gralhas pontuais devidas ao impressor (troca de letras e ausência dos sinais de nasalação e da cedilha); lacunas pontuais (de letras ou de sílabas); repetições de palavras ou de expressões; lacunas de frases, palavras ou expressões pelo facto de o tradutor ou impressor ter saltado linhas à frente.

A análise das anomalias comuns às várias edições portuguesas e castelhanas leva-nos a considerar a existência das duas tradições textuais castelhanas já referidas: aquela que deu origem às edições de Burgos (*B1* e *B2*) e de Toulouse (*T1* e *T2*) e depois às edições portuguesas; e uma outra, documentada através dos manuscritos *Ms1* e *Ms2* e através das edições de Sevilha (*S1* e *S2*). As inúmeras gralhas que se repetem em *B1, B2, T1, T2, C, Br1, l* e *Br2* e que são omissas nas edições de Sevilha fazem disso prova.[1]

Através da confrontação das anomalias, podemos constatar que, das edições da primeira tradição, as que mais se aproximam da edição de Chaves são as de Toulouse (*T1* e *T2*) e não as de Burgos, como afirmou Maria Valentina Sul Mendes (2004-2005: 189), sendo pertinente colocarmos a hipótese de o original manuscrito que esteve na origem das três, ou seja, da de Chaves e das de Toulouse, ter sido, se não o mesmo, o que seria improvável, pelo menos originário do mesmo *scriptorium*.

Não se pode provar que algum dos incunábulos impressos em Toulouse tenha servido de base ao incunábulo português de 1488, uma vez que eles têm, individualmente, semelhanças e diferenças no que diz respeito a incorrecções e alterações. Rosemarie Erika Horch, comparando algumas das características dos vários incunábulos conhecidos, concluiu que aquele que tem mais semelhanças com o incunábulo português da Biblioteca do Rio de Janeiro é o *T1* (cfr. Horch, 1985: 172, 173), de que existe um exemplar na Biblioteca Nacional de França. Uma vez que essas características se prendem mais com questões de edição e impressão, externas portanto ao texto, será contraproducente considerarmos a hipótese de este incunábulo estar na base da edição portuguesa. Por outro lado, e comparando as várias anomalias gráficas, facilmente verificamos que o incunábulo da Biblioteca do Rio de Janeiro está mais próximo de *T2* (exemplar existente na Biblioteca da Hispanic Society of America em Nova Iorque), não podendo daí concluir-se uma relação directa de paternidade.

Avançaríamos mais para a hipótese de o texto que esteve na base do incunábulo da Biblioteca do Rio de Janeiro ter sido um manuscrito em

1. Apresentamos os seguintes exemplos retirados de algumas das edições: accidya (*B1, B2*) / acidia (*T1, Br1, L, Br2*) / açidia (*T2, C*) / acerca (*S1, S2*); asi (*B1, B2, T1, T2*) / ay (*S1, S2*) / asy (*C*) / Asy (*Br1*) / Assy (*L*) / Ahy (*Br2*); aueras (*B1, B2, T1, T2, C, Br1, L, Br2*) / adoraras (*S1, S2*); cõfiança (*B1, T2, Br1, Br2*) / confiança (*B2, C, L*) / confiãça (*T1*) / desconfiança (*S1, S2*); coraçõ (*B1, B2*) / coraçon (*T1, T2*) / cuerpo (*S1, S2*) / coraçõ (*C*) / coraçõ (*Br1, Br2*) / coraçom (*L*); cosas (*B1, B2, T1, T2*) / partes (*S1, S2*) / cousas (*C, L, Br2*) / coussas (*Br1*); creyere (*B1, B2, T1, T2*) / troxere (*S1*) / troxiere (*S2*) / creer (*C, Br1, L, Br2*); faras (*B1, B2, T1, T2, C, Br1, L, Br2*) / diras (*S1, S2*); faria (*B1, B2, T1, T2, C, Br1, Br2*) / ferida (*S1, S2*) / farja (*L*); flores (*B1, B2, T1, T2, C, L, Br1, Br2*) / fojas (*S1, S2*); foyir (*B1, T1, T2*) / Fuyr (*B2*) / E oyr (*S1, S2*) / fogir (*C, Br2*) / fogyr (*Br1, L*); matar (*B1, B2, T1, T2, C, Br1, L, Br2*) / mentir (*S1, S2*); mõte (*B1, T2, Br1, Br2*) / monte (*B2, T1*) / fuerte (*S1, S2*) / monte (*C, L*); saluador (*B1, B2, T1, T2, C, Br1, L, Br2*) / señor (*S1, S2*); salud (*B1, B2, T1, T2*) / saluacion (*S1, S2*) / saude (*C, Br1, L, Br2*); substancia (*B1, B2, T2*) / sustançia (*T1*) / su ymag? (*S1*) / su ymagen (*S2*) / sustançia (*C, Br1, L, Br2*); theologia (*B1, B2, T1, T2, Br1, C, L, Br2*) / ethymologya (*S1*) / ethimologia (*S2*); vocaciõ (*B1, B2, T2*) / vocacion (*T1*) / creaciõ (*S1*) / creacion (*S2*) / vocaçõ (*C*) / vocaçã (*Br1, L, Br2*).

português, que seria a tradução de um manuscrito castelhano da tradição *Tr1*. Daí talvez se explicarem muitas das gralhas e variantes que ocorrem apenas no texto português[2]. De facto há erros que só poderão ser explicáveis se houver incompreensão na leitura de um texto manuscrito, primeiro em castelhano, fonte da tradução, e depois em português, o resultado da tradução.

As gralhas que ocorrem na edição do incunábulo da Biblioteca do Rio de Janeiro e que não estão presentes nas edições portuguesas posteriores[3] confirmam a antiguidade deste em relação às restantes, problema levantado por alguns especialistas e que poria em questão a data do mesmo incunábulo. Este incunábulo é sem dúvida anterior às outras três edições que actualmente se conhecem e esteve na base das mesmas. Nas edições posteriores, os impressores procederam a algumas correcções, certamente em cotejo com uma das edições de Sevilha (possivelmente a *S2*). A relação de paternidade entre os quatro incunábulos pode ser estabelecida do seguinte modo: A edição de 1488 esteve na base directa da *Br1*, representada pelo *RES. 154 A.* da Biblioteca Nacional. Esta, por sua vez, esteve na origem da edição de Lisboa de 1502 e da edição de Braga de 1539. A edição de Braga parece desconhecer a edição de Lisboa.

Os dados que pudemos obter através do cotejo do texto das várias edições apontam para a possibilidade de se considerar a edição do *RES. 154 A.* anterior à de Lisboa de 1502 e à de Braga de 1539. Do ponto de vista técnico, não há nenhuma dúvida de que o *RES. 154 A.*, como provou Maria Valentina Sul

2. Apresentamos os seguintes exemplos: a su casa (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / a sustançia (*C*) / a sustancia (*Br1, Br2*) / a sustãcia (*L*); acometer (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / acomteer (*C*) / acõtecer (*Br1, Br2*) / aconteçer (*L*); aya (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / auia (*C, Br1, Br2*) / auja (*L*); cõtiene (*B1, B2*) / contiene (*T1, T2*) / cõtienẽ (*S1*) / contienen (*S2*) / ẽtẽde (*C*) / entende (*Br1*) / ẽtende (*L, Br2*); creemos (*B1, B2, T2, S1, S2*) / creemoss (*T1*) / creamos (*C, Br1, L, Br2*); cunãdez (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / cunhado (*C, Br1, L, Br2*); decreto (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / credo (*C, Br1, L, Br2*); demuestro (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / mostrou (*C, Br1, L, Br2*); dezia (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / diz (*C, Br1, L, Br2*); dize se (*B1, B2, T1*) / dizese (*T2, S1, S2*) / disse (*C, Br1, L, Br2*); dyze se (*B1, B2, T1, S1, S2*) / dizese (*T2*) / diz (*C, Br1, L, Br2*); iuglares (*B1, B2*) / juglares (*T1, T2, S1, S2*) / julgares (*C, Br1, L, Br2*); quanto (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / quãdo (*C*) / quando (*Br1, L, Br2*); rrecrece (*B1, B2, T1*) / rrecreçe (*T2*) / recresce (*S1, S2*) / rrecebe (*C*) / recebe (*Br1, Br2*) / reçebe (*L*); veye (*B1*) / vee (*B2*) / veyere (*T1, T2*) / veye (*S1, S2*) / vira (*C, Br1*) / vjra (*L*) / vijr (*Br2*); Yconomica (*B1, B2, T1, T2*) / Iconomica (*S1, S2*) / Ecomonica (*C, L*) / e comonica (*Br1, Br2*).

3. Apresentamos os seguintes exemplos: apropiaciones (*B1, B2, S1, S2*) / apropiaciones (*T1*) / apropriaçiones (*T2*) / apropossyçõees (*C*) / apropiaçoões (*Br1, L, Br2*); canonicas (*B1, B2, T1, T2, S1, S2, Br1, L, Br2*) / cãtadas (*C*); comũ (*B1, T2, L*) / comun (*B2, T1, S1, S2*) / cumuũa (*C*) / comuũ (*Br1, Br2*); concebido (*B1, B2, S1, S2*) / conçebido (*T1*) / cõçebido (*T2*) / conçedido (*C*) / cõcibido (*Br1, L*) / concibido (*Br2*); Dar posada (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / dar pasada (*C*) / dar pousada (*Br1, L, Br2*); deshordenado (*B1, B2*) / desordenado (*T1, T2, S1, S2, Br1, L. Br2*) / do ordenado (*C*); dexada (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / deixado (*C*) / deyxando (*Br1*) / deyxãdo (*L*) / deixando (*Br2*); dios cõnusco (*B1, B2*) / dios conusco (*T1, T2*) / dios sea cõnusco (*S1, S2*) / deus conuosco (*C*) / deos conosco (*Br1, L*) / d*eu*s conosco (*Br2*); dixo (*B1, B2, T1, T2, S1, S2*) / disso (*C*) / disse (*Br1, Br2*) / dizẽ (*L*); E dize adelãte (*B1, B2, S1, S2*) / e dize adelante (*T1, T2*) / e doze adiante (*C*) / Seguese adiante (*Br1, L, Br2*); necessario (*B1, B2, T1, T2, S1, S2, Br1, L, Br2*) / neçesaria (*C*); podiẽdo las fazer (*B1, B2, T1, T2*) / podiendo las fazer (*T2*) / podiendolas fazer (*S1, S2*) / poendo as a fazer (*C*) / podendo as fazer (*Br1, L, Br2*); purga (*B1, B2, T1, T2, S1, S2, Br1, L, Br2*) / pura (*C*).

Mendes no estudo já referido, tem todas as características de um incunábulo. As características linguísticas do texto reforçam essa conclusão. Constatamos, por exemplo, a normalização quase generalizada da pontuação, da utilização do *s*, do *r* e das vogais nasais nas duas edições do século XVI, o que não sucede em *C* e em *Br1*.

Comparando linguisticamente a edição do *Sacramental* da Biblioteca do Rio de Janeiro com as outras edições portuguesas, verificamos que a primeira representa um estado da língua escrita anterior. No *Sacramental* da Biblioteca do Rio de Janeiro há maior número de arcaísmos, de consoantes etimológicas e de vogais geminadas. A pontuação é caótica, assim como o uso de maiúsculas. A utilização do *m* e do *n* nasais é mais regular nas edições já apontadas. O mesmo sucede com o uso do *j*, do *g*, do *u*, do *v* e do *h*.

Ainda de acordo com os dados obtidos, verificamos que a tradução portuguesa da obra é comum às quatro edições conhecidas, tendo cada impressor feito correcções gráficas e substituições lexicais pontuais. No exemplo que se segue, transcrevemos o parágrafo introdutório do prólogo, em que podemos constatar que não há qualquer diferença do ponto de vista textual e linguístico. As diferenças são meramente gráficas:

> Este liuro he chamado sacramẽtal o qual copilou e sacou das sagradas sprituras crimẽte sãchez de v*er*çial bacharel ẽ leys arçediago de valdeyras ẽ a ygreia de lyon pera que todo fiel chr*ist*ião seia ẽsinado em a fee e ẽ o q*ue* c*om*pre a sua saluaçam: (*C*)
>
> Este liuro he chamado sacramental o qual copilou e tirou das sagradas scripturas Crimẽte sanchez de verçial bacharel en leys. Arçediago de valdeyras en a ygreja de lyon pera que todo fiel chr*ist*ião seja ẽsinado em a fee e en o que cõpre a sua saluaçam. (*Br1*)
>
> Este liuro he chamado sacramental o qual copilou e tirou das sagradas scripturas Crimente sanchez d*e* verçhial bacharel em leys. Archediago de valdeyras en a ygreia d*e* Lyon p*er*a que todo fiel chr*ist*ião seja emsinado em a fee e en o que compre a sua saluaçam. (*L*)
>
> Este liuro he chamado Sacramẽtal o qual copilou e tirou das sagradas scripturas Crimẽte sanchez de verçial bacharel em leys. Arcediago de valdeyras em a ygreia d*e* Liõ p*er*a q*ue* todo fiel chr*ist*ião seia ẽsinado ẽ a fee e ẽ o q*ue* cõpre a sua saluaçam. (*Br2*)

Se compararmos a primeira página impressa de cada um dos quatro incunábulos portugueses, constatamos que as diferenças de conteúdo não são muito significativas. No quadro que se segue transcrevemos os contextos em língua portuguesa em que os incunábulos diferem:

Inc. do Rio de Janeiro	RES. 154 A. da BN	1502 (Lisboa)	1539 (Braga)
O nosso saluador ihesu christo que veo Remijr a lynhagẽ humanal	Nosso saluador jesu christo: que veo remijr a lynhage humanal.	Nosso saluador jesu christo que veo remijr a lyshage humanal	Nosso saluador jesu christo. que veyo remijr a linhagẽ humanal.
Segũdo dize o propheta.	Segundo diz o propheta.	Segundo diz o propheta.	Segundo diz o propheta.
e o que he mays prigosso e danosso algũs nõ sabẽ nẽ entẽdẽ as escryturas que cada dya hã de leer e trautar.	E o que he mays prigosso e danosso alguũs nõ sabem nem entẽdem as escryturas: que cada dya hã de leer e cantar.	E o que he majs prigosso e danosso alguũs nõ sabem nẽ entẽdẽ as escryturas que cada dja hum de leer e cantar.	E o que he mays prigosso e danosso alguũs nõ sabem nem entendem as escritures. que cada dia hum de leer e cantar.

No último contexto apresentado no quadro, podemos constatar a substituição do termo *trautar*, no castelhano *tratar* / *tractar*, com o significado de *trautear*, por *cantar*, o que prova que as edições de Lisboa e de Braga se basearam na edição de que faz parte o *RES. 154 A.* da Biblioteca Nacional. Ainda no mesmo contexto e do ponto de vista gráfico, verificamos que as três primeiras edições transcrevem a expressão *prigosso e danosso*, enquanto a última, bastante mais tardia, normaliza a grafia dessas duas palavras de acordo com um uso mais actual.

No quadro que se segue transcrevemos os contextos em latim em que há diferenças:

Inc. do Rio de Janeiro	RES. 154 A. da BN	1502 (Lisboa)	1539 (Braga)
In labore uultus tui vesceris pane tuo	In labore vultus tui vesceris pane tuo.	Jn cudore vultus tui vesceris pane tuo.	In labore vultus tui vesceris pane tuo.
Beati omnes Labores manuũ tuarũ mãducabis.	Beati omnes. Labores manuũ tuarum mãducabis	Beati omnes qui. Labores manuũ tuarũ manducabis.	Beati omnes. Labores manuũ tuarum manducabis
Ceci sunt et duces cecorũ.	Ceci sunt. et duces cecorum.	Ceci sunt et duces cecorum.	Celi sunt. et duces cecorum.

No primeiro contexto, a edição de Lisboa transcreve *sudore* por *labore*, de acordo com o contexto bíblico conhecido e portanto mais correcto. No segundo contexto, na edição de Lisboa é acrescentado um *qui*. No terceiro contexto, a edição de Braga transcreve *Celi* por *Ceci*. Todas estas alterações são contrariadas pelas lições dos incunábulos castelhanos anteriores, sendo o incunábulo do Rio de Janeiro, pelo menos nestes casos, a eles bastante fiel.

Ao longo do texto da edição da Biblioteca do Rio de Janeiro, os castelhanismos, quer a nível vocabular, quer a nível sintáctico, são bastante frequentes, o que pode significar que, ou o tradutor esteve desatento, ou o impressor, certamente espanhol, tendo um conhecimento da língua portuguesa bastante rudimentar, fez uma interpretação muito pessoal do manuscrito em português de que fora incumbido passar a letra de imprensa. De outro modo seriam inexplicáveis ocorrências como: *benes, cardinales, çelebro*, *color*, *confisonees*, *difyniçiones, conjuraçonees, Dios, diuisonees, estuue, ẽtençonees, fasta* (por *até*), *fingiendo, hyrmanas, oraçonees, su madre, tuue, veinte*, etc.

Nalgumas construções sintácticas, nota-se a presença do castelhano. Damos três exemplos. No primeiro surge a seguinte frase: «foy estabeliçido por medeaneyro antre Deus e *elle homẽ* por que ho leuase a elle.» A expressão *elle*

homẽ é transcrição errada de *el hombre*, que está no original castelhano. O mesmo sucede noutro exemplo: «E o titolo *della madre* he este». No castelhano é transcrito como: «E el titulo dela madre es este». Damos um último exemplo, em que se nota a influência das construções da língua vizinha: «ho saçerdote çerra os olhos e *esta huũ pouco de espaço*», tradução à letra de «el sacerdote cierra los ojos e *esta vn poco de espacio*». Estes castelhanismos foram, na sua maior parte, corrigidos nas edições posteriores.

Fazendo uma análise das características linguísticas já apontadas e comparando-as com outras obras dos séculos XIV e XV, podemos considerar a possibilidade de o *Sacramental* ter sido traduzido para português entre 1450 e 1487 (esta última data correspondente ao momento em que começou a ser impresso).

Devido à repetição de grande parte das lacunas existentes na edição da Biblioteca do Rio de Janeiro nas outras edições portuguesas, poderemos avançar a hipótese de os impressores se terem servido da primeira. A edição de 1539 impressa em Braga por Pedro de la Rocha por ordem do Infante D. Henrique, arcebispo de Braga, baseou-se na edição representada pelo *RES. 154 A.*, tendo no entanto sofrido algumas emendas, emendas estas que não têm correspondência na edição de 1502.

A afirmação de Rosemarie Erika Horch, de que as edições portuguesas «não foram copiadas umas das outras» (1989: 51), é, pois, contrariada pelos dados conhecidos. Embora haja diferenças entre elas, nomeadamente na revisão e correcção de gralhas e lacunas e na substituição de um termo por outro mais actual, as edições são de facto cópia umas das outras. As três últimas edições são irmãs e a mãe é a edição existente na Biblioteca do Rio de Janeiro e que pertencerá à edição de Chaves de 1488 até prova em contrário.

3. Conclusões

Através da análise das anomalias gráficas existentes no incunábulo do *Sacramental* da Biblioteca do Rio de Janeiro e da comparação com as anomalias de outros incunábulos castelhanos anteriores, pudemos chegar à conclusão da existência de duas tradições textuais em língua castelhana: uma que passa pelas edições incunabulares de Burgos e Toulouse e outra que passa pelas edições de Sevilha. Constatámos que o incunábulo português pertence à tradição que deu origem às edições de Burgos e de Toulouse, estando no entanto mais próximo das edições de Toulouse, o que pode levar-nos a considerar a pré-existência de um manuscrito que originou estas edições castelhanas por um lado e a primeira edição portuguesa por outro.

Comparando as anomalias do incunábulo português do Rio de Janeiro com as existentes na edição recentemente descoberta (1494-1500) por Maria

Valentina Sul Mendes, na edição de 1502 impressa em Lisboa e na edição de Braga de 1539, e inexistentes nas edições castelhanas anteriores, verificámos que muitas delas coincidem e que outras foram corrigidas. Confrontando o texto das quatro edições, verificámos ainda que há uma equabilidade linguística e textual, que prova que uma só tradução esteve na base de todas. Das quatro, a edição mais imperfeita é a que é representada pelo incunábulo da Biblioteca do Rio de Janeiro, sendo este facto uma prova sólida para considerarmos este exemplar como pertencente à edição impressa em Chaves em 1488.[4]

BIBLIOGRAFIA

Exemplares do *Sacramental*:

B1 – ca. 1475 – Incunábulo pretensamente impresso en Burgos por Fadrique Biel de Basilea. Cópia existente na Biblioteca Nacional, Madrid (Inc. I/615).

B2 – ca. 1475 – Incunábulo pretensamente impresso en Burgos por Fadrique Biel de Basilea. Cópias existentes na Biblioteca Nacional, Madrid (Inc. 2055), e na Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid (Inc. 75-VI-14).

Br1 – ca. 1494-1500 – Incunábulo provavelmente impresso em Braga. Exemplar único existente na Biblioteca Nacional em Lisboa (RES. 154 A.).

Br2 – 1539 – Edição impressa em Braga por Pedro dela Rocha, João Beltrão e Pêro Gonçalves. Cópia existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (R-31-22).

C – [1488] – Incunábulo pretensamente impresso em Chaves. Exemplar único existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil.

L – 1502 – Edição impressa em Lisboa por João Pedro de Cremona. Exemplar existente na Biblioteca Nacional, Lisboa (F. 1389).

Ms1 – Séc. XV – Ms 9370 da Biblioteca Nacional (da Biblioteca del Conde de Haro), Madrid, 137 fols. a duas colunas.

Ms2 – Séc. XV – Ms 56 da Biblioteca Nacional, Madrid, 226 fols.

S1 – 1477 – Incunábulo impresso em Sevilha por Anton Martinez, Bartolomé Segura e Alfonso del Puerto. Cópia existente na Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid (Inc. 71-VII-27).

S2 – 1478 – Incunábulo impresso em Sevilha por Anton Martinez, Bartolomé Segura e Alfonso del Puerto. Cópias existentes na Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid (Inc. 75-VI-15), e na Biblioteca Nacional, Lisboa (Inc. 154).

4. Acerca de outras provas, vid. o nosso artigo «Os dois primeiros livros impressos em língua portuguesa», in *Revista de Humanidades*, Braga, vol. VIII, 2004, pp. 241-250.

S3 – 1496 – Incunábulo impresso em Sevilha por Meinard Ungut e Stanislaus Polonus. Exemplar único existente na Huntington Library, San Marino, Califórnia.

T1 – ca. 1477 – Incunábulo pretensamente impresso em Toulouse. Cópia existente na Bibliothèque National de France, Paris (I – B-1473 e R-54391).

T2 – ca. 1477 – Incunábulo pretensamente impresso em Toulouse. Cópia existente na biblioteca de The Hispanic Society of America, Nova Iorque (Inc. 1110).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ANSELMO, Artur (1981), *Origens da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CARVALHO, Francisco Freire de (1845), *Primeiro Ensaio sobre a História Literária de Portugal*, Lisboa, Tipografia Rollandiana.

HORCH, Rosemarie Erika (1985), *Luzes e Fogueiras: dos Albores da Imprensa ao Obscurantismo da Inquisição no* Sacramental *de Clemente Sánchez,* tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, 2 vols.

HORCH, Rosemarie Erika (1986), «O primeiro livro impresso em língua portuguesa», em *Prelo*, Janeiro/Março, nº 10, pp. 7-18.

HORCH, Rosemarie Erika (1989), «Luzes e Fogueiras», em *Revista Aquae Flaviae,* 1989, nº 1, pp. 47-55.

MACHADO, José Barbosa (2003), *Tratato de Confissom – Edição Semidiplomática, Estudo Histórico e Linguístico*, Braga, APPACDM.

MACHADO, José Barbosa (2004), *Tratato de Confissom – Edição Actualizada, Glossário e Listagem de Palavras*, vol. II, Braga, APPACDM.

MACHADO, José Barbosa (2004), «Os dois primeiros livros impressos em língua portuguesa», in *Revista de Humanidades*, Braga, VIII, 2004, pp. 241-250.

MARTINS, José V. de Pina (1973), «O *Tratado de Confissom* e os problemas do livro português no século XV», em *Tratado de Confissom*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (o mesmo estudo foi impresso num volume à parte em 1974).

MENDES, Maria Valentina C. A. Sul (2004-2005), «O *Sacramental* de 1539, da BN, é afinal uma 2ª edição incunabular da mesma obra, em português, totalmente desconhecida hoje?», em *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, s. 3, nº14-15, Abril de 2004-Abril de 2005, pp. 173-200.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1876), *Dicionário Bibliográfico Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, vol. II.

OS GALICISMOS NO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVIII

Marilene Cordulino da Silva
Universidade de Santiago de Compostela

É muito comum entre os historiadores da língua admitirem que o francês constitui fonte de enriquecimento do léxico das línguas românicas peninsulares. Entendemos que devemos reconhecer que as importações francesas vêm contribuindo, desde muito tempo, ao crescimento lexical da Língua Portuguesa. A partir do Século XVIII os empréstimos dessa língua, vulgarmente chamados *galicismos*[1], fizeram-se em maior escala, atingindo todos os campos léxicos, não somente no vocabulário, como também, na semântica e na sintaxe.

O Século XVIII foi, como sabemos todos, o *Século das luzes*, um período de muita repercussão e transformações em todas as áreas do conhecimento ocorridas na Europa; onde França era o principal centro de irradiação cultural e filosófico para todo o mundo, sua influência cresce em todos os países e Portugal não seria uma exceção, pois também estaria nesta órbita de influência da cultura e da língua francesa.

Essa influência francesa em Portugal se fez sentir, sobretudo através de leituras de autores franceses e de traduções que se realizavam sobre as obras primas do Iluminismo Francês. No Século XVIII alguns grandes nomes da Literatura Francesa, tais como *Chateaubriand*, *Lamartine*, *Hugo*, *Musset*, dentre outros, foram traduzidos à Língua Portuguesa, permitindo que os portugueses viessem a conhecer a novelística e outros gêneros literários da França. Além disso, outras formas de conhecimento da realidade cultural francesa em Portugal estão vinculadas aos contatos epistolares e às estadias *in loco* de letrados portugueses[2]. É importante recordar, todavia, que no Século anterior, as relações de intercâmbio França-Portugal favoreceram uma grande entrada, ou mesmo dizendo, de uma "enxurrada" de galicismos no Português, sobretudo no campo lexical militar, devido aos fatos históricos havidos naquele momento, como a vinda de tropas francesas a Portugal para ajudar o Rei D. João IV nas lutas da Restauração contra a Espanha.

Mas não se pode, contudo, anunciar aqui todo o leque de fatos e acontecimentos histórico-sociais ocorridos em Portugal no Século XVIII por

1. Câmara Jr. (1985:124) denomina 'galicismo' tudo que aparece em português por influência de língua francesa, e é classificada como estrangeirismo.

2. André Rocha, *Relações Culturais Luso-Francesas. Do Geral ao Particular*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983. p. 374-75.

influência francesa, até porque as pregas desse leque poderiam não ter fim; o que sim se pode dizer é que, a língua como um fato social é reflexo da evolução da sociedade; assim sendo, ela sofre constantemente mudanças e renovações no seu vocabulário, em razão destas influências que podem ser de ordem cultural, política, social ou econômica.

Portanto, o Português, como qualquer outra língua, é um organismo vivo e como tal é lógico que receba novas palavras de outras línguas, que surjam neologismos, renovando e aumentando o seu acervo lexical. As modas, as invenções, as guerras, os acontecimentos políticos, sociais, econômicos, literários e religiosos, são todos promotores de mudanças da língua e as principais causas de importação de estrangeirismos. A importação vocabular é um fenômeno natural, que, em nossa opinião, não deve ser combatido.

Importa-nos, todavia, destacar neste momento, como os vocábulos franceses penetraram no Brasil, quais foram as vias de introdução destes estrangeirismos, bem como quais foram as conseqüências desta intromissão, quais foram as principais influências francesas sofridas pela então colônia brasileira e, também, em que setores da vida social essa penetração dos galicismos estiveram mais presentes de forma dominante.

Sendo o Brasil, ainda no Século XVIII, uma Colônia Portuguesa, não é de se estranhar que esta penetração galicista tenha chegado ao Brasil via Portugal**.** Neste contexto é necessário levar em conta, em primeiro lugar, o ambiente intelectual vivido no Brasil no Século XVIII; e em segundo lugar é importante também retratar o cenário histórico-cultural do Brasil Colônia, buscando evidenciar como estes acontecimentos foram fundamentais para a criação de uma literatura verdadeiramente brasileira.

Nesta época, Século XVIII, a vida intelectual do Brasil estava sobre o controle total da censura da Coroa Portuguesa, existindo uma literatura escassa e aportuguesada, pois os escritores que existiam refletiam as tendências literárias da Metrópole numa clara relação de dependência e influência cultural. O domínio do Império se sentia também nas proibições em relação às artes e às ciências, sendo também proibida a entrada de livros que pudessem instruir os talentos brasileiros. O cúmulo dessa dominação portuguesa é percebido no fato de que nenhum escrito ou livro era impresso no Brasil: as obras impressas eram todas produzidas em Portugal mediante o prévio parecer favorável da censura, feita por um tribunal cujo intuito era proteger os interesses da Igreja e do Estado. Desta forma os escritores tiveram que adaptar os seus textos às regras de Portugal, a fim de que não esbarrasse no veto da censura, o que significava a condenação da mensagem à morte[3]. A situação do Brasil Colônia de Portugal era de tal atraso e de centralismo, que nesta época o Brasil ainda

3. Fábio Lucas. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte, Ed. U.F.M.G., 1998; p. 12.

não possuía nem Universidades, nem imprensa, nem tipografia, nem bibliotecas e o único ensino que havia era monopolizado pelos jesuítas.

No entanto, a partir da segunda metade do Século XVIII, começará no Brasil uma fase de grandes transformações que atingirá vários setores da vida brasileira, será, portanto, um momento muito importante na História do país, no qual se dará muitos passos rumo a Independência. Para Sílvio Romero, este segundo período é momento decisivo para a História do Brasil, um ponto culminante, podendo ser considerada como uma fase de preparação do pensamento autônomo e da emancipação política brasileira[4].

Exatamente neste momento histórico, em consonância com as idéias vigentes naquele Brasil da segunda metade do Século XVIII, aparecerá pela primeira vez uma literatura genuinamente brasileira. Visto que, a história literária é uma das manifestações da história social; "as letras não são um luxo, senão uma necessidade orgânica da vida das nações"[5]. Deste modo, a literatura brasileira não podia passar indiferente a todo o processo de efervescência política que passava no Brasil.

Neste segundo período do século estudado, deve-se destacar dois acontecimentos relevantes para entender e contextualizar a formação dessa verdadeira literatura brasileira: o primeiro de ordem particular é a descoberta do ouro em Minas Gerais e sua exploração intensiva. O segundo de ordem mais geral é a profunda revolução no plano do pensamento e das mentalidades vivida pela Europa nesse século que se convencionou chamar de "Século das Luzes" ou da Ilustração[6].

A descoberta do ouro na região das "minas gerais" abriu novos horizontes na vida econômica e social da Colônia. Houve um verdadeiro crescimento da população[7], criações de vilas e o surgimento de uma nova elite burguesa e intelectual, na qual enviavam seus filhos a estudar nas Universidades estrangeiras (Montpellier, Coimbra e Salamanca).

---

4. Romero, Silva. *História Da Literatura Brasileira: Contribuições e Estudos Gerais para o Exato Conhecimento da Literatura Brasileira*. 2º vol., Rio de Janeiro. 7º ed., Instituto Nacional do Livro-MEC; 1980, p. 404.

5. *Ibidem*, p. 412.

6. "A palavra *iluminismo* é tradução do alemão *Aufklacrung*, tendo entrado no uso, ao lado de "ilustração", para designar a mentalidade, dominante no século XVIII, constituída de racionalismo, investigação científica, concepção otimista do mundo, crença no progresso ascensorial, espírito enciclopédico, científico e experimental e que era definida pela metáfira das "luzes" da razão, da razão que "ilumina", que ilustra, que esclarece. Daí a filosofia das luzes, da ilustração, iluminismo, mentalidade ou iluminística". Citado em nota: Afrânio Coutinho. *Introdução À Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964, p. 121.

7. "Em 1776, está em *O Império Luso-Brasileiro 1750-1822*; coordenação de Maria Beatriz Nizza da Silva: A população de Minas Gerais, excluindo os índios, superavam as 300.000 almas – o que representava 20% da população total da América portuguesa e o maior aglomerado de toda a colônia" (p. 345). In *Fundamentos Históricos-Lingüísticos do Português do Brasil*, Sílvio Elia, p. 103.

Desta forma, foi-se formando na Colônia uma burguesia de doutores e letrados que retornavam das Universidades européias com a cabeça repleta de idéias Iluministas, com uma nova consciência política, reclamando ao governo português uma maior autonomia e até sugestionando a independência. Criando-se daí um movimento de letrados, de academias e de salões.

A partir desse momento surgem os primeiros sinais de uma nova era da literatura brasileira. É o momento de transição de uma fase puramente portuguesa da nossa literatura para a sua fase brasileira. Através da criação de academias no Brasil, os letrados podiam reunir-se para discutir temas relacionados com idéias de liberdade intelectual e de aprofundamento do conhecimento dos problemas do Brasil.

Foi neste contexto sociocultural vivido em Minas, onde floresceu os grandes escritores da literatura brasileira setecentista, chamados por José Veríssimo[8]: "plêiade mineira", "grupo mineiro" ou "escola mineira", designações dadas para configurar na Minas Gerais na segunda metade do século XVIII uma intensa atividade literária onde se refletem os padrões arcádicos e iluministas.

Fazem parte deste grupo: Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Silva Alvarenga (1749-1814), Alvarenga Peixoto (1743-1792), José Basílio da Gama (1741-1795) e Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). Todos eles nascidos em Minas Gerais, com exceção de Gonzaga que nasceu em Portugal, mas foi viver no Brasil, estabelecendo-se em Minas Gerais (Vila Rica), onde produziria as suas principais obras.

Desta maneira, este trabalho pretende apresentar um léxico não muito exaustivo, das importações francesas ocorridas na língua no já mencionado Século XVIII; utilizando como base, para comprovar o étimo dos vocábulos e a data (século e/ou ano) da primeira averbação na nossa língua, as obras lexicográficas de Antônio Houaiss, Geraldo Cunha e Pedro Machado, e às vezes, o Dicionário de Corominas, também foi preciso fazer uso de dicionários franceses como *Nouveau Petit Larousse Illustré* e *Le Petit Robert*, para tirar dúvidas acerca da existência ou não da palavra na língua francesa e da sua significação em francês.

É necessário levar em consideração, a dificuldade que todo lingüista encontra na hora de determinar a data de entrada de um vocábulo na Língua Portuguesa e na hora de determinar a origem do estrangeirismo importado, devido às deficiências e lacunas que apresentam os Dicionários Etimológicos Portugueses. Ou seja, nem sempre é possível exatificar com precisão a introdução de determinada palavra na Língua Portuguesa, uma vez que ela, a

8. *História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira (1601) A Machado de Assis (1908*). Introdução de Heron de Alencar. In Biblioteca Básica Brasileira, vol. 3, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 250

palavra, pode ter surgido antes do que imaginamos no seio da língua em estudo ou, então, não podemos exatificar a origem, pois a palavra poderá ter sido introduzida por uma língua, quando na verdade poderá ter entrado por meio de outra.

Apesar de todas estas vicissitudes, limitamo-nos a utilizar como referência os dicionários acima citados, porque são os únicos dicionários da Língua Portuguesa que oferecem as datações dos vocábulos baseados em outras obras lexicográficas.

Desta forma restrita ao conhecimento partimos para a análise de um *corpus* constituído pelas líricas destes seis escritores da *plêiade mineira*, que mostram através de uma classificação dos campos semânticos, como os Árcades faziam uso dos novos galicismos para divulgar no Brasil o pensamento da época. São termos relacionados com a política, a guerra, a cultura, a sociedade, dentre outras áreas.

Os árcades brasileiros responderam coerentemente ao desafio proposto pelas teorias Iluministas, opondo-se aos deístas, materialistas e libertinos. Usaram a literatura para divulgar seus ideais iluministas, suas poesias laudatórias estavam impregnadas nas entrelinhas de segundas intenções[9].

Iremos agora analisar, de modo ilustrativo, os campos lexicais mais significativos nas obras dos Árcades Mineiros.

Dentre os galicismos mais usuais nas obras dos nossos poetas pertencem ao campo ***militar***, aparecendo mais constantemente nas poesias, *O Uruguai* de Basílio da Gama e *Caramuru* de Santa Rita Durão, por se tratarem de poemas épicos de fatos históricos, de lutas e conquistas entre os silvícolas e os estrangeiros. Neste campo encontram-se os seguintes vocábulos, divididos de acordo com as suas categorias: **a)** Armamento: *baioneta*, *chicote*, *choupa*, *flecha*, *florete* e *metralha*; **b)** serviço militar: *Brigada*, *Cadete*, *Furriel*, *Granadeiro*, *Major*, *Recruta* e *General*; **c)** unidade: *Batalhão*, *Esplanada*, *Quartel* e *Tropa*; **d)** ação: *Desfilar* e *Interprêsa*; **e)** termo da marinha: *Mastaréu*, *Equipar* e *Equipagem*; **f)** vestimenta militar: *Dragona* e *Cocar*, estes dois últimos também aparecem no campo lexical *vestimenta civil*.

Nos galicismos relacionados com a ***Vida Política***, os poetas exaltam a figura do Rei de Portugal D. José I, acreditam na aliança entre Monarquia Absolutista e Iluminismo; enaltecem a política de Pombal[10] e defendem a legislação, melhores métodos de praticar a justiça; neste campo aparecem os

9. Lucas, Fábio. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no século XVIII*. 1998, pág. 14.

10. "Silva Alvarenga adianta elementos que autorizam a supor que, a seu ver, o descortino de uma era de luz, além de rechaçar a tirania, encontrava em D. José I, e por certo no 'déspota esclarecido' que foi o Marquês de Pombal, o demiurgo ideal: 'Dos séculos **grosseiros** mal entendidos usos'." Massaud Moisés. *História Da Literatura Brasileira – Origens, Barroco, Arcadismo*. Vol. I, São Paulo, Cultrix, 1997, p. 283.

galicismos: *Anarquia*, *Anárquico*, *Despótico*, *Despotismo*, *Direção*, *Fiscal*, *Gabinete*, *Legislação*, *Nacional*, *Fanatismo* e *Enérgico*.

Nesta mesma linha de denúncia os poetas também acusam o abuso de poder do ensino dos jesuítas, demonstrando-se contrários aos seus métodos de aprendizagem empregada com os aborígenes que só os escravizavam e os mantinham em um estado de inferioridade social para melhor dominá-los, também criticavam suas posições teocráticas. Daí a crítica aos eclesiásticos, fazem parte deste grupo os ***termos de religião*** como: *Calvinístico*, *Casuísta*, *Fanatismo*, *Jacobéu*, *Tartufo* ('*Tartufo Jacobêo*'), *Libertino*, *Seráfico*.

Entrando no tema da ***Vida Social***, os autores se mostram homens atuais, que estão em dia com o que se passa no seu cotidiano, descrevem sobre o ambiente mundano e social vivido nas vilas mineiras daquela época; elogiam a vida burguesa ascendente e o fortalecimento do nacionalismo ou nativismo regional. São termos de: **Meios de Transportes** como: *Berlinda, Carruagem*, *Carroça, coche* e *Sege*; **Jogo**: *Bilhar*; **Culinária**: *Fricassé* e *Galacês*; **Ornamentos e adornos**: *Festão*, *Tremó*.

No campo da ***Moda***, como o próprio nome *moda*, é um galicismo e um dos galicismos mais freqüente dentro da literatura deste século, a *Enciclopédia Lusa Brasileira*, define *moda* como: "arte que periodicamente dita o modo de vestir, os tecidos, os adornos, as cores e as formas que se devem usar em determinada temporada"; em Portugal sempre entravam as modas francesas, com a abertura do comércio e o crescimento industrial no século XVIII é natural que Portugal importasse vocábulos desta terminologia. Incluem-se neste campo, **vestimentas e adornos**: *Capote*, *Gravata*, *Cocar*, *Galão*, *Dragona*. **Tecidos**: *Droguete*, *Escarlate* e *Tisso*.

Para divulgar o comportamento da época usavam um léxico bem popular ou da gíria, como Tomás Antônio Gonzaga que sendo um "aristocrata com gosto popular", usava o galicismo *michela*, para referir-se às prostitutas e adjetivos como *caloteiro*, *calote*, *grosseiro* ainda muito usados hoje em dia; também utilizavam uma linguagem mais técnica para criticar os maus costumes palacianos: *derrisão*(subst.), *colossal* (adj.), *conspiração* (subst.), *ultraje* (subst.), *conspirar* (verbo), *Ultrajar* (verbo). Classificavam os indivíduos da sociedade com os galicismos: *Harpagão*, *Desertor*, *Paisano*, *Sibarita*, *Patriota*, *Nacional*, *mulo*.

Os vocábulos como *Colibri* e *Vampiro* pertencentes à vida animal, bem como *Jasmineiro* relacionado à vida botânica, denotavam a ideologia do iluminismo do culto à natureza. Outros termos mais técnicos referentes à vida literária: *triolé*, ao instrumento musical: *rebeca* e ao teatro aparece: *platéia*.

Em resumo, todas estas circunstâncias extralingüísticas contribuem a explicar a entrada de galicismos nos vários setores da sociedade da época em estudo (a vida civil, na vida militar, ou em determinados ofícios, ciências), que,

em última análise, seriam circunstâncias exteriores que favoreceram as importações. Devemos, no entanto, que indicar que se a língua os pediu emprestado, foi porque os necessitava, existindo algumas razões lingüísticas ou estilísticas para fazê-lo.

Conclui-se, portanto, os escritores da época em análise foram influenciados pelos galicismos, que podemos entender como uma verdadeira "ideologia dos escritores", registrada nos seus escritos de forma inquestionável. Neste sentido, vemos que a influência do pensamento da época também refletiria, logicamente na língua, não somente na língua falada, mas também na língua escrita das obras literárias do Século XVIII.

Finalizamos este pequeno estudo sobre os galicismos no Português do Século XVIII com as sábias palavras de Manuel de Paiva Boléo que nos incita, como filólogos, a aprofundar o nosso interesse pela dinâmica da língua quando diz que "Estudar as renovações vocabulares e as suas causas constitui, sem dúvida, uma das mais sedutoras tarefas da lingüística"[11].

BIBLIOGRAFIA

OBRAS E REVISTAS

ALVES, Ieda Maria. "A integração dos neologismos por empréstimo ao léxico português", *Alfa*, v. 28 (supl.), São Paulo, 1984, p. 119-126.

BLOOMFIELD, L. *Le language*, Trad. Francesa de J. Gazio. Paris, Payote, 1970.

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial dos francesismos) em português*, Coimbra, 1965.

CAMARA JR. J. Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1985.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução À Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964.

ELIA, Sílvio. *Fundamentos Histórico-lingüísticos do português do Brasil*. Rio de Janeiro; Ed. Lucerna, 2003.

FÁBIO, Lucas. *Luzes e Trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 1998.

GUILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975.

LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4º ed., Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. 1965.

11. Manuel de Paiva Boléo. *O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial dos francesismos) em português*. Coimbra, 1965, p. 39.

MOISÉS, Massaud. *História Da Literatura Brasileira – Origens, Barroco, Arcadismo*. Vol. I, São Paulo, Cultrix, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A Poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto,* Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996.

ROMERO, Silva. *História Da Literatura Brasileira: Contribuições e Estudos Gerais para o Exato Conhecimento da Literatura Brasileira*. 2º vol., Rio de Janeiro. 7º ed., Instituto Nacional do Livro-MEC; 1980.

ROCHA, André. *Relações Culturais Luso-Francesas. Do Geral ao Particular*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983.

TORMO, Teresa Garcia-Sabell. *Galicismo e occitanismo nos cancioneiros galego-portugueses medievais*. Tese de doutorado apresentado na Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira de Bento Teixeira (1601) A Machado de Assis (1908*). Introdução de Heron de Alencar., vol. 3, Brasília, Biblioteca Básica Brasileira, Editado pela Universidade de Brasília, 1981.

ENCICLÓPEDIAS E DICIONÁRIOS

AUGÉ, Claude et Paul. *Nouveau Petit Larousse Ilustre. Dictionnaire Encyclopédique*, nouvelle édition, Paris, Librairie Larousse, 1956.

COROMINAS, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, 4 vols, Madrid, Ed. Gredos, 1954-1957.

CUNHA, A. Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2º edição, Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 1986.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA, 21 vols., Lisboa/São Paulo, Ed. Verbo, 1963-1986.

HOUAISS, A., *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, versão 1.0 - Instituto Antônio Houaiss, Produzido pela Editora Objetiva, 2001.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 21 vols., 7º Edição, Lisboa, Livros Horizontes, 1995.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*. Paris, 1988.

PRESSUPOSTOS PARA O ESTUDO HISTÓRICO DA PRONÚNCIA BRASILEIRA

Ricardo Cavaliere
UFF

Os que estudam as bases fonéticas e prosódicas do português do Brasil facilmente conseguem identificar os falares regionais em face de um padrão urbano que se vem disseminando pelas principais regiões metropolitanas do País, sobretudo devido à força universalizadora e homogeneizadora do rádio e da televisão. No entanto, ao confrontar essa modalidade genérica com as variantes regionais, via de regra atribui-se maior ênfase aos fatos fonêmicos, em detrimento do fatos prosódicos, não obstante as distinções mais evidentes hoje pareçam estar justamente nesses últimos. Assim, reconhece-se o falar sulista pela marca das vogais átonas finais mediais, em contraponto com as correspondentes altas do linguajar padrão; no caso do falar nordestino, sempre se refere às consoantes oclusivas dentais perante /i/, em confronto com as variantes africadas que imperam na modalidade padrão. Pouco no entanto, se diz acerca das variantes prosódicas decorrentes de fatores supra-segmentais, como a quantidade vocálica e o acento, que em múltipla combinação, criam padrões mais marcantes do que os de ordem fonêmica. A mesma estratégia se repete na investigação sobre as origens da pronúncia brasileira: muita atenção aos fatos fonêmicos e bastante desconsideração de fatos prosódicos – sobretudo quando se compara o padrão brasileiro com o lusitano –, de tal sorte que o confronto parece circunscrever-se indevidamente a um mero inventário de alofones ou metaplasmos.

Esse é o caminho trilhado por velhos e novos estudos, decerto porque na exposição do sistema fonológico de uma língua se consegue mais facilmente descrever os padrões fonêmicos do que os prosódicos. Essa descrição restrita, por vezes, apresenta falsas aparências ao pesquisador: a despalatalização em *muyé*, a metátese em *drumi*, a apócope em *chegá* podem facilmente vincular a pronúncia popular brasileira a raízes arcaicas, sem que se verifique (e havemos de reconhecer a extrema dificuldade de fazê-lo) se as curvas melódicas pertinentes às várias modalidades do português brasileiro corroboram tal vinculação. Em seu conhecido e competente estudo sobre a língua do Brasil, Gladstone Chaves de Melo chega a tocar o problema da entonação do português americano (MELO, 1975:121) para reforçar a tese de que temos deste lado do Atlãntico um falar próximo do padrão entonacional dos quinhentos –pauta-se no conhecido testemunho de Fernão de Oliveira: «nós

falamos com grande repouso, como homens assentados"–, mas suas preocupações sobre o tema não vai além de alguns parágrafos.

Uma questão preliminar que deve ser necessariamente vencida no estudo histórico da pronúncia brasileira, diz respeito aos pressupostos metodológicos que balizarão o veio condutor da investigação. O especialista, na verdade, enfrenta de início duas questões relevantes no tratamento desse intrigante tema, infelizmente ainda pouco esclarecidas em nossa bibliografia especializada. A primeira diz respeito à dicotomia *permanência – novidade* no que tange às bases genéricas do falar brasileiro, no sentido de que ou se há de acatá-las como um legado do português quinhentista ou como uma criação autóctone, decorrente da ordem fonético-prosódica firmada pelo intenso contato lingüístico que se estabeleceu em solo americano a partir do Descobrimento. A segunda está na pseudo-unidade fonêmica com que se costuma tratar a pronúncia tanto do português brasileiro quanto do português lusitano, de tal sorte que concepções e generalizações são indevidamente atribuídas a toda uma gama de diversificado desempenho verbal na boca do falante nativo, seja d'aquém ou d'além mar.

A segunda questão, a meu juízo, decorre de uma percepção unificada do falar brasileiro que se presta perfeitamente para descrever traços fonéticos da chamada língua padrão oral atual, mas revela-se inidônea como parâmetro de investigação sobre as origens do português no Brasil. Ao tratar do tema em sua excelente *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*, Serafim da Silva Neto atesta que «a pronúncia brasileira, em geral, repousa sobre um sistema fonético muito antigo e de aspecto urbano (o que vale dizer, sem regionalismos)», conclusão a que chega em face de uma distinção fundamental entre a pronúncia culta do Rio de Janeiro (carioca), que considera padrão, e as várias pronúncias regionais. Considera Serafim que a modalidade do Rio de Janeiro deve ser tomada como referência de um falar brasileiro generalizado por ser «a que mais se difunde por todo o Pais», a par de ser «a mais rápida e conseqüentemente a mais incisiva de todas; ela é a de maior musicalidade; ela é a mais elegante e mais urbana das pronúncias brasileiras» (SILVA NETO, 1986:147).

É pautado, pois, numa concepção de pronúncia brasileira circunscrita ao falar carioca que Serafim entrevê a permanência no Brasil de um sistema fonético herdado ao padrão lusitano dos séculos XVI e XVII, de aspecto urbano (o que vale dizer, sem regionalismos). Pauta nosso filólogo suas conclusões no fato de a pronúncia carioca não apresentar «nem as antigas africadas, nem as apicais, que muito provavelmente já não existiam ou estavam em franca desagregação nas principais cidades portuguesas nos séculos XVI e XVII» (SILVA NETO, 1986:147). Em outros termos, chega-se aqui a uma conclusão de ordem histórica –o português do Brasil tem pronúncia conservadora– com base em princípio sociolingüístico contemporâneo –a prevalência do falar carioca no cenário lingüístico nacional–, com evidente interferência de pendores normativos.

Creio, em outra linha metodológica, que uma retomada das origens do falar brasileiro deve necessariamente levar em conta a profícua diversidade que caracteriza o português falado atualmente neste lado do Atlântico, porque são esses falares distintos e geograficamente delimitados que podem apontar os rumos que o português trilhou na boca do homem americano desde o alvorecer século XVI até nossos dias. Por sinal, a aludida prevalência do falar carioca no conjunto das grandes capitais brasileiras, decerto inequívoca durante um largo período do século XX, hoje já não se pode atestar pacificamente, pois outras forças de influência, como a da modalidade de pronúncia paulistana, têm-se infiltrado com ênfase nos lares de todos os cantos do País tanto pelo rádio quanto pela televisão.

Por outro lado, a premissa da necessária vinculação entre a pronúncia carioca e as origens do português no Brasil impõe necessária desconsideração de fatos fonológicos típicos do português arcaico que estão ainda hoje presentes em grandes áreas do interior brasileiro, não obstante inexistam no falar carioca e nos grandes centros metropolitanos. Refiro-me aqui especificamente às africadas dentais, que decerto não podiam estar em tão flagrante desagregação no século XVI, como quer Serafim a Silva Neto, visto que até hoje também manifestam-se em regiões geolingüísticas lusitanas bem delineadas. Em aditamento, presumir que o padrão carioca é *lato sensu* o padrão brasileiro nos dá poucas chances de descobrir por que, por exemplo, as vogais médias pretônicas nordestinas seguiram curso distinto: são abertas em palavras como *corado* «córadu», *metade* «métadi», ou sofrem debordamento das altas em palavras como *semente* «simenti» etc. Semelhante postura, igualmente, inibirá a pesquisa sobre traços supra-segmentais relevantes, como a quantidade alongada das vogais tônicas em grande parte do Nordeste, sobretudo na Bahia.

Por seu turno, nesse enfrentamento da polêmica dicotomia *permanência – novidade*, as teses que vêem no português brasileiro uma modalidade de pronúncia inovadora, criada em solo americano e, portanto, distinta dos padrões arcaicos, pautam-se em relevantes evidências de ordem etnolingüística. Não se pode esquecer, na análise da questão, que o português que chegava ao continente americano com as levas de novos colonos não era harmônico e uno, senão diversificado, com fortes marcas regionais, visto que chegava gente de lugares com expressiva distinção prosódica como Lisboa, Porto, Ilha da Madeira, Açores, Minho e Alentejo (cf. TAQUES, 1953), não obstante os testemunhos encaminhem as conclusões para certa prevalência do falar açoriano em vários e distantes pontos do território brasileiro, como Maranhão, Rio de Janeiro e Santa Catarina, ao longo do século XVII e XVIII (cf. SILVA NETO, 1986:44).

Assim sendo, considero que se devem levar em conta alguns pressupostos essenciais para a correta investigação da História do português do Brasil, no

intuito de estabelecer as origens de nosso diversificado painel fonético-prosódico. São eles: a) descrição acurada do panorama etnolingüístico brasileiro nos dois primeiros séculos da colonização; b) estudo específico dos graus de contato lingüístico nas diferentes regiões brasileiras ao longo da colonização, de tal sorte que se verifique que línguas entraram em contato nas diferentes zonas de povoamento, bem como o tempo e a intensidade desse contato; c) estudo aprofundado do contato lingüístico regional que se estabeleceu no Brasil em face dos fluxos imigratórios europeus e asiáticos a partir da Independência.

A descrição do panorama etnolingüístico brasileiro nos dois primeiros séculos da colonização revela-se essencial em face dos evidentes reflexos que uma situação social de multilingüismo provoca nas estruturas da língua predominante, que se acredita hoje tenha sido a denominada língua geral. Ademais, poderá esse estudo esclarecer como se constituíam as classes sociais brasileiras nos primeiros decênios da colonização e em que medida o português era falado pelos membros dessas classes no dia-a-dia da comunicação verbal. Por fim, o estudo étnico-histórico auxiliará na construção de mapas de interação lingüística levando em conta fatores da dinâmica social, como, por exemplo, a influência dos invasores europeus em regiões delimitadas do Norte brasileiro.

Destaque-se a respeito a referência insistente com que o Padre Antônio Vieira se refere à «língua do Maranhão» em alguns dos seus textos. Pode-se admitir que seja uma alusão ao fato de, ainda no final do século XVII, a língua geral manter-se mais forte nessa região do país do que nas outras, onde imperavam as línguas africanas e mesmo crioulos de base portuguesa ou onde português vinha paulatinamente ganhando preferência na boca do falante nativo. Fato é que não havia um contato lingüístico homogêneo em todo o território conquistado, o que parece manter-se pelo menos até o fim do século XVII , tendo em vista um panorama etnográfico igualmente vário.

O segundo pressuposto, que trata da investigação dos graus de contato lingüístico nas diferentes regiões brasileiras ao longo da colonização, parte da tese de que, até a definitiva unificação política implementada pela Corte portuguesa a partir dos últimos decênios do século XVIII, o Brasil era um «arquipélago» constituído de «ilhas históricas»: Maranhão e Pará (Grão-Pará), Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo (cf. FREYRE, 1943 e BENNASSAR, 1993). As denominadas capitanias hereditárias comunicavam-se precariamente, via de regra por mar, fato que constituiu sério entrave à unificação lingüística (e política) do território até a Restauração.

Dos ponto de vista lingüístico, isto significa dizer que, por pelo menos dois séculos e meio, as três bases lingüísticas que estão na sua gênese –a língua geral (em sua diversificada feição), as línguas africanas e o português–, não só apresentavam profundas variantes fonológicas e gramaticais diatópicas como também mantiveram contato diversificado entre si em cada uma dessas «ilhas».

Acrescentem-se ao quadro outros fatores relevantes no que tange ao contato lingüístico, como a maior presença de línguas travadas no Maranhão e a natural presença de crioulos de bases portuguesa na faixa litorânea, onde o fluxo de escravos africanos falantes desses dialetos dirigia-se para a lavoura no campo.

Um fator que se deve ressaltar diz respeito ao fato de que ao me referir à tríade lingua geral, línguas africanas e português, tomo por bases microcosmos lingüísticos altamente complexos, que obviamente hão de ser objeto de estudo aprofundado, visto que cada um deles tem feição polimorfa. Já aqui me referi, no que tange ao português, a respeito da coiné de falares lusitanos que chegaram ao Brasil progressivamente no processo de colonização, fato que por si contribui para um diversificado percurso na língua de Camões no Brasil. No que tange à língua geral, como se sabe, esta é uma designação que cobre de modo abrangente uma variedade imensa de línguas indígenas faladas nas regiões costeiras, que se distinguiam por assim dizer das línguas travadas, adstritas aos aldeamentos do interior. De toda sorte, o termo língua geral não traduz a unicidade que faz supor, conforme comprovam vários documentos históricos em que se faz referência à língua do Maranhão em contraste com a do Rio de Janeiro e de São Paulo. Já as línguas africanas incluem sob tal denominação igual variedade de línguas trazidas pelos escravos de várias partes da África, a par de crioulos de base portuguesa trazidos por tantos outros. Registra-se, assim, a presença do Iorubá na Bahia e em Pernambuco, bem como do Bantu em outras áreas do território colonial, a par de crioulos como a língua da costa no Nordeste e da língua da mina em Minas Gerais (cf. CASTRO, 1980).

Por sinal, a respeito das línguas africanas, há de levar-se em conta o fato de que ao chegar ao Brasil, parte dos escravos situava-se em ambiente urbano, em intenso contato com falantes do português ou bilíngues de português e língua geral; outra parte, entretanto, seguia *incontinenti* para áreas isoladas, via de regra sem qualquer contato lingüístico com pessoas falantes de outras línguas, senão capatazes que via de regra com eles se comunicavam em crioulo (cf. CASTRO, 1980). Esses negros, ditos boçais, distinguiram-se nitidamente dos chamados negros ladinos (falantes do português, ainda que estropiado) na manutenção de uma identidade étnica que germinou com indelével presença na construção da cultura brasileira, pois a eles se devem os primeiros esforços de transplante e preservação da cultura africana no Brasil.

Os documentos de que dispomos atestam intensa presença da língua geral em todo o território brasileiro até final dos setecentos, mas com diferentes níveis de proeminência em face de outras línguas. O movimento de colonização não atingiu uniformemente o extensíssimo território conquistado, de tal sorte que, nos primeiros grandes centros urbanos desfrutou-se maior tempo de contato entre o português, as línguas africanas e a língua geral. No *Hinterland* brasileiro, decerto, criou-se um cenário de predominância da língua geral por

tempo bem superior ao do litoral, fato que traz reflexos bastante relevantes no que tange à posterior «lusitanização» dessas regiões e à conseqüente distinção entre a pronúncia do português já assentado em bocas binlíngues litorâneas e a desse português que agora vem habitando as bocas de falantes do interior.

O primeiro quadro de recenseamento de que se tem notícia no Brasil, elaborado por José de Anchieta, informa que em 1583 a Bahia tinha 12.000 brancos, 8.000 negros e de 2.000 a 4.000 índios (apud SILVA NETO, 1986:72). Já em São Vicente, haveria 1.500 brancos e 1.000 índios. Essa informação, obviamente pouco confiável –basta dizer que no quadro de Anchieta não há referência a índios e negros em Porto Seguro e Ilhéus–, ao menos serve para atestar a imensa discrepância demográfica nas várias regiões brasileiras ao fim do século XVI. Um outro recenseamento, elaborado pelo Abade Raynal, em 1870, afirma que o Maranhão continha 8.993 brancos, 17.044 negros ou mulatos livres e escravos e 38.937 índios esparsos ou reunidos em dez aldeias. Em Pernambuco, haveria 19.605 brancos, 39132 negros ou mulatos e 33.728 índios; sobre Salvador, informa haver 39.724 brancos, 49.693 índios, 68.024 negros. Em Goiás os números caem vertiginosamente: 8931 brancos, 29622 índios e 34104 negros (RAYNAL, 1998).

Estas informações recenseadas servem ao menos para atestar a tese de que as chamadas «ilhas lingüísticas» prepararam ao longo de quase três séculos ambientes distintos para a recepção do português como língua oficial a partir do século XIX. Os números apresentados pelo Abade Raynol para a região de Goiás, por exemplo, apontam a provável predominância de uma língua decorrente do contato entre a língua geral e as línguas africanas; já a região da Bahia aponta um contato do português com a língua geral e as línguas africanas que se vem consolidando há bastante tempo (admitindo-se que a maioria dos brancos falassem o português ao menos como segunda língua).

Aí está a chave da questão. Herdeiras de um processo de colonização heterogêneo, as ilhas distanciam-se lingüística e culturalmente ao longo do tempo, criando uma feição própria que viria mais tarde a atuar à feição de substratos no português oficial, conferindo a esta língua, sobretudo no léxico e na fonologia, o caráter diversificado que hoje apresenta. Nesse sentido, descarta-se a possibilidade de uma pronúncia brasileira unificada, que hoje só se pode em parte admitir em norma escolarizada como fruto da uniformização conseguida pela escola a partir da metade século IX. Semelhantemente, aumentam as dúvidas de que nossa pronúncia seja legatária das fontes arcaicas, conforme se admite na hipótese da «permanência» do falar lusitano em solo americano, como também revelam-se pouco defensáveis teses como a defendida por Mário Marroquim, que percebe na boca dos nativos de Alagoas e Pernambuco um português influenciado pela pronúncia minhota do século XVI (cf. MARROQUIM,1945).

A teoria das ilhas, por outro lado, confere sentido à existência no Brasil de pequenos núcleos lingüísticos absolutamente atípicos, no sentido de apresentarem características fonológicas e gramaticais fortemente idiossincráticas. Refiro-me aqui a pelo menos dois desses núcleos: o denominado português caipira, descrito por Amadeu Amaral em seu conhecido trabalho sobre o falar predominante (denomina-o Amaral «dialeto caipira») no interior paulista (AMARAL, 1982), e o falar de Helvécia, um hipotético crioulo de base português descoberto em 1961 e descrito por Carlota da Silva Ferreira em trabalho publicado na década de 80 do século passado (FERREIRA, 1985)[1].

Não nos convém ingressar aqui na discussão detalhada sobre esses fatos da língua falada no Brasil, dados os limites naturais deste ensaio, mas cumpre fazer referência a tais núcleos no sentido de provar que a diversidade do português brasileiro popular deve residir nas ilhas que aos poucos se isolaram linguisticamente desde os primeiros anos da colonização. A rigor, o que se percebe tanto no falar caipira quanto no falar de Helvécia são legados de línguas distintas em contato nos primórdios da conquista da terra, de que resultaram padrões lingüísticos igualmente distintos que vieram a servir de substrato para o português a partir da reconquista política do território com o traslado da Corte para a América.

No caso do falar caipira, Amaral assevera que até o final do século XIX tratava-se de uma modalidade do português vigente na antiga província de São Paulo, onde habitava a boca da «grande maioria da população e estendia a sua influência à própria minoria culta» (AMARAL, 1982:41) e que já em 1920, quando elaborou sua obra, restringia-se a à região interiorana, sobretudo no vale do rio Paraíba. A tese da diversidade interna que caracteriza a pronúncia o português popular no Brasil, por sinal, não escapou à arguta percepção de Amaral que assim se manifestou a respeito:

> O falar do Norte do país não é o mesmo que o do Centro ou o do Sul. O de S. Paulo não é igual ao de Minas. No próprio interior deste Estado se podem distinguir sem grande esforço zonas de diferentes matiz dialetal –o Litoral, o chamado «Norte», o Sul, a parte confinante com o Triângulo Mineiro» (AMARAL, 1982:43).

No caso do falar caipira, assevera Gladstone Chaves de Melo que suas origens estão num crioulo decorrente do contato da língua geral (tupi, nas palavras do autor) com o quimbundo no planalto central paulistano, o qual posteriormente veio a ser «lusitanizado» (MELO, 1975:77). Considerando que muitas das características, sobretudo prosódicas, do falar caipira também se

1. Outros núcleos ainda se mantêm no País, como a aldeia do Cafundó, na zona rural de Salto de Pirapora, região de Sorocaba, onde se pode ouvir o cupópia (cf. ANDRADE FILHO, 2000).

manifestam em áreas do Nordeste, Melo defende a hipótese de que o fluxo migratório tenha levado os padrões paulistas para essas regiões distantes através do rio São Francisco. Segundo Melo, «só isto pode explicar, a meu ver, a notável unidade relativa da nossa linguagem popular do interior» (MELO, 1975:77).

Não obstante a plausibilidade dessa tese, deve-se notar, entretanto, que a unidade de nossa pronúncia interiorana hoje não é tão expressiva assim. Vale observar que, caso a tese da disseminação do falar caipira fosse prevalente, haveríamos de encontrar em regiões interioranas nordestinas marcas fortíssimas desse falar, como são o *r* retroflexo, o rotacismo em travamento de sílaba e as africadas dentais, isso sem falar do padrão entonacional absolutamente distinto. Não obstante, há de admitir-se que vários dos padrões fonéticos do falar caipira descritos por Amadeu Amaral são por assim dizer padrões gerais do interior, no Sudeste, no Centro-Oeste, no Norte e o Nordeste, como, por exemplo, a harmonização vocálica (*tesoura* «tisora»), a apócope do *r* (*cobrar*, «cobrá), a monotongação genérica de *ou* (*lavoura*, «lavora») etc. A gênese de tais fenômenos entretanto, não se pode atribuir ao falar caipira, pois muitos deles já se verificam na deriva do português desde o início da fase arcaica. Portanto, tais fatos fonéticos não podem ser caracterizados sequer como brasileirismos.

Por outro lado, admitir que a modalidade caipira tenha sido «exportada» para o Norte pelo fluxo migratório vai de encontro à onda de movimentos populacionais que caracterizou o país já a partir do início do século XVIII em direção contrária. Por fim, cumpre levar em conta que o quadro de contato étnico em São Paulo (não será mera coincidência) é o único em que o elemento negro está em franca minoria: segundo do Abade Reynol, no final do século XVIII São Paulo tinha 11.093 brancos, 32.126 índios e 8.087 negros ou mulatos (RAYNOL, 1998)

Já a língua falada na Vila de Helvécia, situada no Município de Mucuri, sul da Bahia, constitui prova inequívoca dos núcleos linguísticos isolados que constituíram o cenário lingüístico brasileiro até a paulatina imposição política do português no século XIX. No caso do falar de Helvécia, fatores de ordem sócio-cultural atuaram no sentido de preservá-lo por mais tempo, pelo menos até os últimos anos do século passado.

A tese mais difundida sobre as estruturas fonéticas e gramaticais da língua falada em Helvécia assegura nelas haver um processo de crioulização, escudadas em evidências como: a) neutralização da 1.ª pessoa do singular com a 3.ª pessoa do singular, com proveito dessa: «io foi» ou «io teve» (cf. Ferreira, 1994:30); b) hesitação na concordância de gênero: «cabelo grossa; éla é muito saído» (Ferreira, 1994:29). A tese, por sinal, encontra amparo em alguns estudos conhecidos que estendem a hipótese de o português popular brasileiro ser *lato sensu* resultante de um processo de crioulização (cf. Guy, 1989 e Baxter, 1998).

Não há dúvida de que tais traços gramaticais são típicos de línguas crioulas, mas isso não autoriza a conclusão de que a sua presença constitua prova inequívoca de um processo de crioulização. A neutralização entre 1.ª e 3.ª pessoas no presente do indicativo, que efetivamente não é um traço corrente no português brasileiro, manifesta-se em outros núcleos lingüísticos no país em que haveria herança do contato do tupi com o português (cf. Ferreira Neto, 1996). Outros estudos rebatem firmemente a hipótese de crioulização no português do Brasil, sob o consistente argumento de que os elementos gramaticais que levam a essa conclusão podem ser resultantes de um natural processo de mudança lingüística no português (Cf. SCHERRE & NARO, 2000).

A discussão, creio, polariza-se em face dessa visão homogeneizadora das origens do português brasileiro, que atribui os mesmos fundamentos (sejam pró ou contra a tese da crioulização) a todas as distintas regiões lingüísticas que se criaram no Brasil a partir dos primeiros movimentos colonizadores. Não se pode, no atual estado da investigação, descartar nenhuma hipótese plausível, exatamente em face das múltiplas faces do contato etno-lingüístico-cultural sobretudo nos seiscentos e setecentos. São micro-células sociais constituídas de brancos, negros, índios e mestiços (casos dos primeiros grandes conglomerados urbanos), a par de outras constituídas apenas de negros e índios (como se tem notícia nas áreas afastadas dos quilombos), além de outras em que prevalecia a relação branco-índia (como no «corredor» das minas que vai do litoral de São Vicente até o planalto central). Verdade é que, quase meio século depois, ainda precisamos concordar com as palavras de Clóvis Monteiro, as quais advertia que «do seculo XVI aos principios do seculo XIX, isto e, enquanto se manteve o dominio politico e literario de Portugal sobre o Brasil, nada encontramos, em textos nossos ou de autores portuguêses, que nos permita entrever, fora do campo das hipoteses, o trato recebido no uso vulgar brasileiro pela lingua dos conquistadores» (MONTEIRO, 1959: 11).

O terceiro pressuposto para estabelecimento das origens da pronúncia brasileira tal como se apresenta hoje implica necessária avaliação do contato que o português mantém com línguas estrangeiras modernas em face dos grandes fluxos imigratórios europeus e asiáticos a partir da segunda metade do século XIX. Essa é uma face do problema que via de regra fica à ilharga dos interesses, certamente porque diz respeito a fatos mais recentes e, portanto, irrelevantes para a construção da proto-história lingüística do Brasil.

No entanto, do ponto de vista fonológico, esses contatos provocam sensível conseqüência na pronúncia regional, agora com mais ênfase no Sudeste e no Sul do País, para onde a força de imigração direcionou-se em maior volume. Por sinal, conforme observa Ilana Blaj, nas últimas décadas, observa-se todo um movimento de regionalização dos estudos coloniais, buscando-se, não

mais partir das grandes sínteses e generalizações, mas, através do apontamento das particularidades locais e regionais, refletir sobre o que seria a colônia brasileira. Esta deve ser a perspectiva por que a pesquisa histórica sobre a língua deve fluir mesmo após a Independência, visto que assim se poderão definir com mais acuidade as influências lingüísticas que construíram as atuais diversidades diatópicas do português falado.

Tome-se por exemplo a presença do italiano na capital de São Paulo. Não se podem denegar as evidências de que a participação dos *oriundi* na construção econômica da grande capital brasileira trouxe sensíveis marcas lexicais e fonológicas[2], ainda hoje marcantes em redutos como o Bixiga paulistano. Tome-se o testemunho literário de Alcântara Machado em obras como *Brás, Bexiga e Barra Funda*. É plausível –embora não inteiramente comprovada– a tese de que a consoante africada /tš/ não obteve êxito como alofone do /t/ em São Paulo em face de ambas constituírem fonemas distintos em italiano. A forte marca do ditongo [ẽy] em face de / ẽ/ em palavras como *vendo*, *recomendo*, etc., um fato fonético típico da capital paulista, mas que não atinge a todos os naturais da terra, também tem sido atribuída à dificuldade que os *oriundi* tinham de pronunciar a vogal nasal, inexistente em sua língua nativa.

Não obstante a falta de estudos que dêem amparo mais seguro a tais influências, não se podem desconsiderar as evidências que a história recente de São Paulo nos oferece. Conhecidíssimas são as «tiradas» de Juó Bananére, pseudônimo do jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que no início do século passado escrevia crônicas num português estropiado pela influência italiana, em "paulistaliano*",* segundo Monteiro Lobato ou em «português macarrônico», segundo Otto Maria Carpeaux. Em um de texto de apresentação do rudimentar *Diário do Abax'o Piques*, assim se expressa: «Diário semanale di grande impurtanza, pruprietá di una sucietá anônima cumpretamenti disconhicida. Órgano ingapotado do fascimo intaliano i du 'Oglio di Mosco in Zan Paolo».

Os números da imigração italiana reforçam a hipótese dessa participação relevante da língua de Dante na pronúncia de São Paulo. Um recente estudo sobre a presença italiana em solo brasileiro revela que, enquanto no ano de 1829 havia 180 italianos no conjunto dos estados brasileiros e 304 apenas em São Paulo, em 1889 esses números já haviam subido para 106.835 e 487.253, respectivamente (cf. RODRIGUES & FRANCESCO, 2001).

Em importante depoimento, este sobre a imigração alemã no Sul do Brasil, Telmo Lauro Müller, especialista sobre as origens germânicas do sul brasileiro, atesta que, embora as tradições alemãs tenham sofrido muito ao longo do

2. Sobre italianismos no português do Brasil, leia-se recente e interessante tese defendida na UFRJ (OLIVEIRA, 2003).

século XX, sobretudo em face da conjuntura política pós-45, o contato entre o português e o alemão, que havia marcado os fluxos de colonização em Santa Catarina, Paraná na virada do século XIX, hoje volta a manifestar-se, não obstante sem a antiga ênfase:

> Somente depois [da II Grande Guerra] é que a vida nas regiões de colonização alemã tornou a voltar ao ritmo normal. Calcula-se que um quinto dos gaúchos falem alemão, uns falam bem, outros só um pouco. Há quem fale também o dialeto do Hunsrück, que eu aprendi na minha família, mas isso infelizmente está se perdendo, tanto o alemão como o dialeto (MÜLLER, 2004)

Em síntese, considerando as dificuldades que o tema oferece e o árduo trabalho que os pesquisadores ainda têm pela frente, julgo que o estabelecimento dos pressupostos aqui apresentados, numa etapa preliminar de acomodação do disperso conhecimento já reunido sobre as origens do português brasileiro, sirva para dar rumo mais organizado e seguro ao estudo. Obviamente, a validade desses pressupostos está condicionada à crença de que as variantes diatópicas do falado no Brasil não advêm de uma única fonte lingüística e de que só se chegará a uma descreição fidedigna dos fatos caso se acolha a hipótese de que, por pelo menos dois séculos e meio, o Brasil era um arquipélago etno-lingüístico-cultural com variada manifestação de línguas em contato.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira: gramática, vocabulário*. 4 ed. São Paulo: HUCITEC, INL, 1981.

ANDRADE FILHO, Sílvio Vieira. *Um Estudo Sociolingüístico das Comunidades Negras do Cafundó, do Antigo Caxambu e de seus Arredores*. Sorocaba: Secretaria da Educação e Cultura de Sorocaba, 2000.

BAXTER, Alan N. Morfossintaxe. In: PERL, Mattias e SCHWEGLER, Armim. *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas (Language and Society in the Hispanic World)*. Iberoamericana, 1998.

BENNASSAR, Bartolomé. *La America española y la America portuguesa (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Akal Ediciones, 1993.

BLAJ, Ilana. Agricultores e comerciantes em São Paulo nos inícios do século XVIII: o processo de sedimentação da elite paulistana. *Revista Brasileira de História*. v.18, n.36, 1998, p. 281.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Os falares africanos na interação social do Brasil colônia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1980.

FERREIRA NETTO, W. (1996). A concordância verbal em alguns textos escritos por Waiãpi. *Atas do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Lingüística*. Salvador: Abralin/Finepe/UFBa, 1966, p. 216.

FERREIRA, Carlota da Silveira. Remanescentes de um falar crioulo brasileiro. *Diversidade do português do Brasil. Estudos da dialetologia rural e outros*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

FREYRE, Gilberto. *Continente e ilha*. Rio de Janeiro: CEB, 1943.

Guy, Gregory R. On the nature and origins of popular Brazilian Portuguese. *Estudios sobre Español de América y Lingüistica Afroamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989.

HART JR., Thomas R. The overseas dialects as soucers for the history of portuguese pronunciation. *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa: 1957, p. 261.

LEME, Pedro Taques de Almeida Paes. *Nobiliarquia paulistana histórica e genealógica*. São Paulo: Martins, 1953.

MARROQUIM, Mario. *A lingua do Nordeste (Alagôas e Pernambuco)*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1945.

MONTEIRO, Clovis. *Fundamentos clássicos do português no Brasil*. Rio de Janeiro: Colégio Pedro II, Coleção Silva Ramos n. 1, 1959.

MÜLLER, Telmo Lauro. *Como os alemães lançaram raízes no Brasil*. www.deutsch-welle.de/brazil, 13.4.2004.

OLIVEIRA, Lilian Manes de. *Non ti scordar di me: presença de italianismos no português do Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, tese de doutorado, 2003.

RAYNAL, Guillaume-Thomas François. *O estabelecimento dos portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional; Brasilia: Editora da UNB,1998.

RODRIGUES, Ondina Antonio; FRANCESCO, Nelson di. *Imigração italiana no Estado de São Paulo*. 3 ed. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Memorial do Imigrante, Museu da Imigração, 2001.

SCHERRE, Maria Marta Pereira. & NARO, Anthony J. *Garimpando as origens estruturais do português brasileiro*. Congresso internacional – 500 anos de Língua Portuguesa no Brasil. Évora: Universidade de Évora, maio de 2000, mimeo.

GALEGO-PORTUGUÊS E O MITO DAS ORIGENS

Xoán Carlos Lagares
Universidade de São Paulo

Resumo: Com freqüência, a pesquisa sobre as origens da língua nacional tenta traçar a história de um objeto recente que se projeta, anacronicamente, sobre o passado, procurando, através do estudo e descrição de textos, os elementos que permitiriam delimitar o espaço da língua. A pesquisa primordial dos traços lingüísticos "essenciais" contribui, na realidade, para a delimitação do território nacional.

No caso da história do português, são critérios políticos ou literários os que permitem à maioria dos autores estabelecer as suas taxionomias e delimitar os limites cronológicos dos diferentes períodos. Projetando sobre o passado o moderno conceito de *nação*, procede-se a abstrair as condições sociais em que se desenvolve o idioma, ignorando as diferenças de classe, de registro, geográficas, em virtude de uma noção de língua homogênea. Mas o processo de construção da língua, que no caso do português acompanha o movimento de independência do reino, é muito diferente no caso do galego. Na realidade, em termos históricos esse processo iniciou-se recentemente orientado pela procura de indícios de uma deriva especificamente galega nos textos medievais, projetando neles o desejo de elaborar uma língua autônoma. A procura das origens na lingüística histórica galega tenta encontrar no passado as "tendências" ou as "orientações" que poderiam justificar os resultados atuais, abordando a questão da mudança lingüística desde uma ótica que desconsidera as condições sociais e históricas.

Palavras-chave: Lingüística Histórica, galego-português, língua nacional.

1. Algumas reflexões prévias

Afirma Umberto Eco (1987), explicando o modelo cultural latino inaugurado pela Roma Imperial, que os mitos da origem se baseiam sempre na identificação de uma fronteira, que deixa de ser apenas espacial para passar a ser um princípio de determinação. Para Mircea Eliade (1972), o mito da origem remete a um momento primordial que se repete continuamente através de rituais, determinando, portanto, o próprio presente. Neste sentido, as mitologias nacionalistas, que prezam as línguas como elementos essenciais de identidade, construem suas histórias expandindo o mais possível para o passado o momento original da fundação da nacionalidade, até lugares considerados quase inexpugnáveis, num movimento de identificação com o território previamente delimitado por rígidas fronteiras.

Na lingüística histórica e na filologia, que têm seu momento de apogeu entre as ciências da linguagem no século XIX, aprecia-se com freqüência o

compromisso ideológico com os processos de construção nacional do liberalismo burguês, colocando as pesquisas sobre a origem ao serviço da delimitação daquilo que se entende por língua. A padronização da língua realizada por uma elite culta constitui, sobretudo no momento protonacional, um elemento fundamental para a coesão do território. Anderson (1983) oferece três razões para explicar a extrema importância da língua da elite política e administrativa nesse processo. Em primeiro lugar, essa variedade lingüística cria uma comunidade dessa elite intercomunicante, que pode ser uma espécie de projeto piloto para a ainda inexistente «nação». Em segundo lugar, ao ser construída, e sobretudo impressa, adquire uma fixidez que a faz parecer mais eterna do que de fato é. E, finalmente, essa língua cultural oficial da elite dominante veio se transformar na língua real dos Estados através da educação e da administração pública.

É assim que a pesquisa sobre as origens da língua nacional tenta traçar a história de um objeto recente, mas que já se apresenta com os atributos de uma relativa eternidade, procurando, através do paciente estudo e descrição de textos do passado, os elementos que permitiriam delimitar o espaço da língua, isto é, aqueles que fariam possível determinar, com critérios «estritamente lingüísticos», o que é e o que não é próprio dela. A pesquisa primordial dos traços lingüísticos "essenciais" vem contribuir então para a delimitação temporal, geográfica e, o que é mais importante, simbólica do território.

Mas, como afirma Calvet (2004, p. 15), a língua não é apenas uma criação dos lingüistas; já que (quase) todo o mundo sabe exatamente que língua fala, então podemos dizer que existe também enquanto idéia ou imagem que os falantes fazem dela. Essas representações estão mais fortemente ligadas nas nossas sociedades às línguas nacionais, padronizadas e escritas, de maneira que as áreas de dúvida sobre a própria língua são maiores para os falantes de variedades minoritárias ou para os emigrantes que circulam hesitantes entre diversos códigos, por exemplo. E isso porque, para expressá-lo de forma circular, as representações influem nas línguas construídas assim como as línguas construídas influem nas representações.

Na realidade, a unidade língua/nação (ou, sobretudo, língua/Estado-nação) parece estar perfeitamente assente na mentalidade contemporânea. Nesse olhar sobre o fenômeno lingüístico o termo «dialeto» entrou, pelo menos em sua dimensão funcional (ou social), para explicar o que é aquilo que não é «língua», se confundindo, não por acaso, com o mesmo termo em sua dimensão estrutural (ou genética), para dar a entender que as variedades lingüísticas não oficiais procederiam, necessariamente, das línguas nacionais, que já vimos serem praticamente «eternas»[1].

1.Para as relações entre os conceitos de «língua», «dialeto» e «nação» pode ver-se Haugen (2001).

2. A construção histórica do português

O termo «galego-português» foi usado pela primeira vez no século XIX para designar uma língua reconhecidamente comum ao que hoje conhecemos como Galiza e Portugal, expressada nos cancioneiros que formam o legado da lírica medieval, e convive nos textos da romanística com o de «português arcaico», que parece ser o mais usado atualmente no Brasil. Esta denominação não é, obviamente, a que se usava naquele tempo, quando o mais habitual era os falantes se referirem à própria língua como *romanço*, *lenguagem*, *linguagem* ou *a nossa linguagem*, marcando apenas sua oposição com o latim (Freixeiro Mato 2002, p. 25-26). Vejamos como Lausberg explica o processo de propagação desta variedade românica, formada no noroeste da península e levada ao sul nas guerras de conquista e ocupação de territórios que estavam sob domínio muçulmano:

> A marca fronteiriça galega do sul, junto à foz do Douro, que no ano de 1095 se tornou independente como condado (reino desde 1139) de Portugal, tinha levado já em meados do séc. XIII a reconquista até à fronteira meridional de Portugal de hoje, e propagou por esses territórios o **dialecto fronteiriço galego, que na Idade Média foi usado na lírica** também no domínio castelhano.
>
> **A língua da Idade Média chama-se português arcaico** (imitação da poesia trovadoresca provençal, século XIII-XIV) (Lausberg 1981 [1956], p. 36).

Marcamos com negrito os termos usados para designar a língua medieval. A citação faz parte de uma epígrafe em que o português aparece listado como uma das línguas românicas atuais, definida pelo autor como «a língua literária de Portugal, das suas possessões e do Brasil». Mas na classificação de Lausberg essa variedade lingüística recebe o nome de «português arcaico», embora seja o «dialeto fronteiriço galego» o que se estenda pelo sul. Essa duplicidade terminológica, que se resolve em favor do nome da língua nacional, deriva da impossibilidade de encaixar nos estreitos limites da fronteira política atual o processo de formação da língua. Sendo assim, o «dialeto galego» transformar-se-ia em «língua portuguesa» a partir de um fato político: a constituição do reino de Portugal em 1139. Sobre o «dialeto da Galiza», Lausberg diz apenas que «pertence hoje ao domínio da língua escrita espanhola». Com efeito, são critérios políticos ou literários os que permitem à maioria dos autores estabelecer as suas taxionomias e delimitar os limites cronológicos dos diferentes períodos históricos do português, como reconhece Mattos e Silva (2001, p. 19-20).

Vários autores abordaram a explicação dos fatos políticos que teriam propiciado o afastamento de duas variedades que constituíam originariamente a mesma língua. Cuesta & Luz (1980, p. 172-190) marcam como fato determinante o fim do período trovadoresco, que se situa convencionalmente no ano da morte de D. Pedro, conde de Barcelos, em 1354, e a instauração da

dinastia de Avis, com o monarca D. João I. Ou ainda, o ano de 1385, em que aconteceu a batalha de Aljubarrota contra os castelhanos, dando Portugal «mostras definitivas da sua decisão de construir uma nacionalidade independente dentro da Península». Segundo as autoras, a emergência de uma nova classe social de comerciantes e armadores de navios não poderia deixar de ter repercussões lingüísticas. Nesta etapa, a língua portuguesa iria se «disciplinando», em contraste com a variedade ao norte do rio Minho.

Silva Neto (1992) explica as condições sociais da mudança lingüística enfatizando as situações de contato e interação entre indivíduos de diferentes gerações e classes ou entre grupos sociais. E considera que a cidade de Lisboa seria o lugar onde teria cristalizado um português comum desde 1385 a partir dessas interações. Essa língua comum, que "constitui um forte laço, um dos mais expressivos símbolos de unidade nacional" (1992, p. 382), seria como uma média das diversas variedades lingüísticas em contato, servindo o ambiente urbano como elemento de seleção e absorção das culturas tradicionais mediante a eliminação das características regionais. Não interessam ao autor as contradições ou as tensões sociais, pois acredita numa suposta unificação e homogeneização das classes e no surgimento de uma classe média já desde o século XIII. Na realidade, da perspectiva ideológica por ele adotada, a idéia de unidade nacional exige a existência de uma língua harmoniosamente homogênea. Obviamente, a desruralização da língua acontece no sentido da desgaleguização, considerando a esse efeito «a Galiza no sentido romano, quando abrangia Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes" (1992, p. 390), isto é, incluindo o apagamento (ou a «absorção») dos traços lingüísticos também da língua do norte de Portugal.

Argumentos parecidos, se bem que nem sempre manifestados com tal rotundidade, são usados por outros autores para delimitar a origem da língua portuguesa, ou, para expressá-lo de outra maneira, o início da constituição do português como língua independente. Mattoso Câmara Jr. explica o «advento» do português comum em poucas linhas:

> O novo pequeno reino consolidou, por sua vez, como língua nacional o seu romanço peculiar, que constituiu a língua portuguesa. No extremo norte do litoral atlântico, porém, a região da Galiza, em que se falava o mesmo romanço, continuou politicamente subordinada ao reino de Leão e Castela e até hoje conserva o seu galego como dialeto regional, sob o domínio oficial do castelhano (Câmara Jr. 1985, p. 17-18).

A obra de Silveira Bueno, *A Formação Histórica da Língua Portuguesa* (1958), dedica vários capítulos ao período galego-português, que estende praticamente até o século XV, momento da «gramaticalização» do idioma, para poder explicar as características presentes na sua origem. Numa nota introdutória «aos leitores

exigentes» aponta como causa principal da separação do galego e o português o «desenvolvimento político e nacional de Portugal». Recolhe em seu auxílio uma citação da *Origem da Língua Portuguesa*, de Duarte Nunes de Leão, de 1606:

> Da qual língua galega a portuguesa se avantajou tanto, quanto na cópia como na elegância dela vemos. O que se causou por em Portugal haver reis e corte, que é a oficina onde os vocábulos se forjam e pulem e donde manam para os outros homens, o que nunca houve em Galiza» (Leão 1983, p. 220).

O uso dos termos *nação*, *nacional* ou *nacionalidade* nas obras que vimos supõe a projeção anacrônica sobre o passado de conceitos modernos, inadequados para explicar a situação histórica da Idade Média. Por outra parte, o texto de Duarte Nunes de Leão refere uma diferenciação de caráter fundamentalmente social, onde o valor da noção de língua não pode ser equiparado sem mais ao do conceito saussuriano. Estamos, na metade do século XIV, muito longe da época em que a língua é considerada um fator fundamental da nacionalidade, constituindo mais bem neste tempo um elemento de diferenciação entre estamentos, numa sociedade rigidamente fragmentada. Embora a língua das cortes reais possua um grande prestígio como variedade aristocrática, critério de correção e de polidez, sendo o seu domínio uma exigência para quem quiser desfrutar dos favores do monarca e da vida cortesã, seria ingênuo pensar que a maioria dos falantes tivesse qualquer contato com esta variedade lingüística. Ou que no meio aristocrático surgisse algum interesse por expandir entre o povo seu peculiar modo de expressão. De fato, desde meados do século XV até fins do XVII a corte portuguesa é bilingüe, tendo o castelhano como língua de prestígio, e só depois de 1640, com a subida ao trono de D. João IV, é que se produz alguma reação lingüística e identitária anti-espanhola. Porém, a influência do espanhol sobre as camadas populares parece ter sido pequena. Nesta etapa histórica, enfim, muitos escritores portugueses escrevem também em castelhano, como Gil Vicente, Sá de Miranda, Luís de Camões ou Francisco Manuel de Melo e, segundo Teyssier, esses autores «não vêem nisso nenhuma traição, nenhuma infidelidade para com o seu País» (1987, p. 37).

Não será até depois da revolução francesa que na Europa o conhecimento da língua oficial se torne imprescindível para as pessoas alcançarem a recém fundada condição de cidadania, como explica Hobsbawm (2002). E apenas com os meios de comunicação de massa, com a extensão da administração pública a todo o território do Estado e, fundamentalmente, com o ensino obrigatório é que se consegue estender um modelo de língua que corresponda à noção de língua nacional. Além disso, a «cópia» e a elegância da língua portuguesa de que fala Duarte Nunes de Leão parece fazer referência ao fato de o português em sua variedade cortesã, lisboeta, ter expressão escrita, algo de que carecia nesse momento (o séc. XVII) tanto a variedade situada ao norte do rio Minho quanto as outras variedades geográficas e, obviamente, sociais do próprio reino de Portugal.

3. O galego se constrói por si mesmo?

Se a projeção do moderno conceito de língua sobre o passado, como sistema estável e homogêneo, permitia considerar certos fatos políticos como marcos que delimitassem o momento de formação do português — tais como a independência do Reino, a conquista de novos territórios ao sul, a derrota dos castelhanos em Aljubarrota —, o que acontece com o galego, de história bem mais conturbada, carente de fronteiras políticas e de marcos patrióticos? Como se sabe, os textos mais antigos escritos no romance formado na *Gallaecia* romana são precisamente cantigas datadas no final do século XII e no início do XIII. Na Galiza, desde este momento e até o século XV, a escrita do galego-português foi comum na literatura e na historiografia, na administração, na economia, na justiça, nas ciências e na vida eclesiástica e religiosa, cumprindo a cidade de Compostela uma importante função como centro cultural e de difusão das inovações chegadas através do Caminho. Mas, já desde o século XIII, com o reinado de Afonso X (1252-1284) (promotor e autor ele mesmo de lírica galego-portuguesa), o castelhano passa a ser a única língua usada na documentação procedente do reino de Castela, obrigando aos súditos galegos ao uso desta língua em suas relações com a corte real[2].

No final do século XV, porém, vários fatos políticos provocaram um processo histórico de substituição da classe dirigente galega, com o subseqüente abandono da escrita da língua, que sobreviverá no plano oral, como língua da imensa maioria da população até hoje (veja-se Monteagudo 1999, p. 127-135, principalmente). A retomada da escrita literária em galego-português, só a meados do XIX, vem acompanhada de problemas na fixação ortográfica e na nivelação das variedades orais, enfim, de dificuldades no estabelecimento da norma. De fato, as primeiras normas ortográficas e morfológicas, com algum poder de penetração entre o corpo social por seu uso na mídia, na educação, na política e na administração pública, foram promulgadas pelo governo galego só em 1982, imediatamente após a concessão de um estatuto de autonomia política para Galiza[3]. Os problemas de delimitação do que é e do que não é galego, o trabalho de "depuração" de uma língua não "interferida" pelo castelhano, o esforço por achar um lugar para o galego como língua autônoma entre as diversas variedades neolatinas, vai provocar um novo olhar mítico sobre o passado. Mas como não há fatos históricos que invocar, como tampouco existe uma classe dirigente que imponha sua própria variedade de galego como norma, num processo de

2. Para Maia (1986, p. 892-905), algumas tendências que caraterizam a língua galego-portuguesa dos documentos da Galiza são um maior polimorfismo, maior presença de arcaísmos e a influência castelhana, que começa a ser muito forte a partir do século XV mas que já se manifesta no século XIII.

3. Pode-se encontrar uma magnífica análise deste processo em Kabatek (2000).

institucionalização da língua bastante precário, vão ser os lingüistas que desempenharão essa função praticamente em exclusiva. A hostilidade que envolve o conflito normativo na Galiza entre as posições reintegracionistas (de reaproximação ao português) e isolacionistas (de construção de uma língua autônoma, com o sistema gráfico do castelhano) procede, do nosso ponto de vista, precisamente dessa dificuldade para delimitar o espaço do galego entre as línguas românicas, pois a norma constituída é, a princípio, estritamente lingüística e não social. Apesar das constantes invocações à "fala viva" do povo, a "aristocracia lingüística" do galego pode ser encontrada realmente, a partir deste momento, no interior dos departamentos universitários. Daí a onipresença da norma galega oficial (de índole isolacionista), através da qual se reescreve o passado, chegando-se mesmo à normatização de todos os textos literários anteriores ao ano 1982, expurgando deles os recém inventados "dialetalismos", "lusismos", "castelhanismos" e mesmo "vulgarismos", elementos que, obviamente, só podem ser definidos em negativo, desde a prévia definição do que é considerado estritamente "galego comum".

Neste sentido, a referência ao passado medieval torna-se mais do que necessária. A relativa unidade galego-portuguesa é questionada por Ramón Lorenzo (1985) na edição crítica da tradução galega da *Crónica Troiana* (s. XIV), onde distingue, através da análise fonética, morfossintática e lexical, algumas características diferenciais com os textos redigidos em território português na mesma época, e mesmo entre a língua do copista principal, Fernán Martís, e outros copistas procedentes de diversas zonas dialetais galegas. Estas diferenças manifestariam a existência desde o começo da literatura medieval de uma «orientação galega» e uma «orientação portuguesa». Porém, numa pesquisa mais recente, Barros (2002), que seleciona três fragmentos desta mesma obra para testar a sua realização por várias mãos e suas características galegas ou galego-portuguesas, atendendo também às caraterísticas sintáticas dos textos, conclui que:

> resultou quase totalmente esbatida a distinção entre os diferentes excertos, ficando em evidência a esses níveis, e mesmo a nível lexical, no que respeita à evolução semântica, a homogeneidade do galego-português numa época em que a Galiza e o norte de Portugal participavam, de qualquer modo, da mesma unidade cultural e literária (Barros 2002, p. 27).

Posteriormente, o monumental trabalho de edição e comentário lingüístico de Clarinda Azevedo Maia (1986), que compilou e analisou textos notariais da Galiza e do norte de Portugal dentre os séculos XIII e XVI, constata a existência de diferenças fonéticas e morfológicas entre a língua usada de um lado e de outro do rio Minho neste tipo de documentos. Segundo a autora, estamos «em presença do mesmo sistema lingüístico, embora ocorram algumas diferenças, não essenciais, não só entre a zona galega e a portuguesa, mas também no interior de cada uma das áreas» (1986, p. 889-890). Essa

variação diatópica é interpretada por autores galegos como "reagrupamento independente das falas galegas e portuguesas" (Monteagudo 1999, p. 174-175; Mariño 1999, p. 105), segundo uma perspectiva que nos parece fundamentalmente anacrônica, pois projeta sobre o passado a atual divisão política, sem explicar na realidade onde se situa, em termos lingüísticos, a distinção entre "variação diatópica" e "reagrupamento independente". E isso apesar de reconhecerem estes autores a debilidade do núcleo aglutinador galego frente ao "campo de força" situado no centro e no sul de Portugal, com o deslocamento da fronteira e da capital do reino. As características gráficas das tradições de escrita neste período são elevadas, assim, à categoria de germe original das atuais normas oficiais do galego e do português (Lorenzo 1975). Neste caso, o anacronismo, do nosso ponto de vista, consiste em identificar o moderno conceito de "língua" nessas tradições de escrita medievais, que passariam a constituir duas "normas" diferentes (Cuesta & Luz 1980, p. 80; Mariño 1999, p. 104-105).

Monteagudo (1999, p. 88), em sua história social do galego, reconhece ser consciente dos perigos de se identificar sem mais a "língua" nessas manifestações escritas, explicando que por se tratar de um conceito sócio-cultural a noção de língua experimenta modulações ao longo da história. Mesmo assim considera "útil e confortável" manejar estas abstrações quando se trata de fazer lingüística genético-estrutural, situada num plano diferente daquele que caracterizaria a sociolingüística histórica. No caso do galego, o aproveitamento dessa perspectiva de pesquisa, o divórcio entre o lingüístico e o social, veio dar cobertura à idéia de uma evolução autônoma e não condicionada socialmente do galego, ali onde os fatos históricos não permitiram aventurar tal interpretação, levando em consideração a satelização que a língua escrita experimenta muito cedo no espaço político do castelhano. As teses mecanicistas do estruturalismo diacrônico permitem assim traçar uma deriva própria da língua, delimitam seu espaço desde dentro, configurando uma realidade essencial alheia às determinações históricas. A redação da normativa oficial do galego oferece abundantes provas neste sentido.

Obviamente, o galego não se constrói por si mesmo, e essa evidência nem sempre se oculta nas pesquisas lingüísticas. Num artigo já clássico sobre o lugar que ocupa o galego entre as línguas neolatinas, Fernández Rei (1988) faz uma completa história da consideração que vem merecendo esta língua na lingüística românica, e afirma que as variantes dialetais do galego-português medieval são na atualidade duas línguas diferentes. Usando os conceitos propostos por Kloss sobre línguas *abstand* (por distanciamento, conceito «lingüístico») e línguas *ausbau* (por elaboração, conceito «sociolingüístico») e aplicados por Muljačić às línguas românicas, chega à seguinte conclusão:

> O galego, obviamente, nunca sería unha língua «por elaboración» (e algún día língua «por distanciamento») se tódolos seus falantes adoptasen o portugués como lingua propia despois de renunciar á elaboración da lingua galega (Fernández Rei 1988, p. 102).

Não há como negar, enfim, que em termos históricos esse processo se iniciou recentemente e que orienta a procura de indícios de uma deriva especificamente galega nos textos medievais, projetando neles o desejo de elaborar uma língua autônoma (nacional?)[4]. A procura das origens na lingüística histórica galega tenta encontrar no passado as "tendências" ou as "orientações" que enveredaram a língua na direção que a levou a ser o que hoje é, desconsiderando as caraterísticas específicas da língua escrita nas diferentes tradições discursivas e as condições sociais e políticas em que se tem desenvolvido, tentando achar no ponto mais longínquo, bem nas origens, a legitimidade histórica. Um exercício que consideramos, além de mistificador, simplesmente desnecessário.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, B. (1983): *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso.

BARROS, A. L. de. (2002): "Contributos para a caracterização morfológica e sintáctica do galego-português: o estado da língua na *Crónica Troiana*", em AA.VV. *História da Língua e História da Gramática (Actas do Encontro)*, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 25-69.

BUENO, F. Silveira (1958): *A Formação Histórica da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica.

CÂMARA Jr., J. Mattoso (1985): *História e estrutura da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Padrão.

4. Assim nasceu entre alguns lingüistas galegos a paradoxal idéia da «ameaça portuguesa», que na realidade, do nosso ponto de vista, fortalece ainda mais a satelização do galego no âmbito da língua espanhola. Tanto na questão da norma quanto na interpretação (paralela, como vimos) do galego--português na Idade Média, entre pesquisadores não galegos prevalece uma posição «não intervencionista», em consonância com as teses que vinham caraterizando na política internacional o respeito à soberania nacional nos assuntos «internos». Coseriu (1987, p. 132), respeitando essa vontade «construtora» da lingüística galega, afirma, porém, o seguinte: «Con todo, o sea, a pesar de que durante siglos no ha habido contactos efectivos, el gallego y el portugués siguen perteneciendo al mismo conjunto, al mismo *continuum* lingüístico. La separación puede, sin duda, establecerse en el plano de la lengua común (que para el gallego, en parte, se está todavía elaborando), pero no a nivel popular o dialectal, de suerte que, **para la lingüística histórica, sigue teniendo plena vigencia la denominación compuesta "gallego-portugués"** creada, según parece, por lingüistas alemanes" [grifo nosso].

CALVET, L-J. (2004): *Por unha ecoloxía das linguas do mundo*, Compostela, Laiovento.

COSERIU, E. (1987): "El gallego y sus problemas. Reflexiones frías sobre un tema candente", *Lengua Española Actual*, IX,127-138.

CUESTA, p. V; LUZ, M. A. M. (1980): *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa, Edições 70.

ECO, U. (1987): "La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino", *Revista Vuelta*, abril, 18-27.

ELIADE, M. (1972): *Mito e realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva.

FERNÁNDEZ REI, F. (1988): "Posición do Galego entre as linguas românicas", *Verba* 15, Compostela, 79-107.

FERNÁNDEZ REI, F. (2003): *Dialectoloxía da língua galega*, Vigo, Xerais.

FREIXEIRO MATO, X. R. (2002): *Lingua galega: normalidade e conflito*, Compostela, Laiovento.

HAUGEN, E. (2001): "Dialeto, Língua, Nação", em Bagno, M. *Norma Lingüística*, São Paulo, Edições Loyola, 97-114.

HOBSBAWM, E. (2002): *Nações e nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

KABATEK, J. (2000): *Os falantes como lingüistas. Tradición, innovación e interferencias no galego actual*, Vigo, Xerais.

LAUSBERG, H. (1981 [1956]): *Linguística Românica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LEÃO, Duarte Nunes de. (1983): *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa* (intr., notas e leitura de Maria Leonor Carvalhão Buescu), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

LORENZO, R. (1975): "Gallego y portugués. Algunas semejanzas y diferencias", *Filología y didáctica hispánica. Homenaje al Profesor Hans-Karl Schneider*, Hamburg.

LORENZO, R. (1983): *Crónica Troiana. Introducción e Texto*, A Corunha, Fundación Pedro Barrié de la Maza / Real Academia Galega.

MAIA, C. A. (1986): *História do Galego-Português – Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, INIC, Coimbra.

MARIÑO PAZ, R. (1999): *Historia da lingua galega*, Compostela, Sotelo Blanco.

MATTOS E SILVA, R. V. (2001): *O português arcaico. Fonologia (História da língua portuguesa. Fonologia diacrônica. Fontes para a história do português)*, São Paulo, Contexto.

MONTEAGUDO, H. (1999): *Historia social da lingua galega*, Vigo, Galaxia.

TEYSSIER, P. (1987): *História da língua portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa.

RECEPÇOM E (RE)CRIAÇOM: NATÁLIA CORREIA E A LITERATURA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA (*)

Maria Isabel Morán Cabanas
GRAALL - Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Natália Correia levou a cabo um intenso labor de divulgaçom da lírica medieval galego-portuguesa sob diversas perspectivas e através de duas vias: 1. A ediçom de textos trovadorescos, acompanhada de notas e breves estudos introdutórios; 2. A recriaçom de cantigas medievais pertencentes aos três grandes géneros (amor, amigo e escárnio e mal-dizer), explorando especialmente alguns aspectos relativos tanto ao nível temático como estrutural. É a partir de poemas inspirados nessas composiçons de trovadores e jograis da Idade Média que a autora insiste de forma bem particular em dous conceitos que se ligam à vontade de marcar a própria identidade: o de NACIONALIDADE, a partir da valorizaçom da língua e de umha consideraçom antropológica do ser português como indivíduo particularmente orientado para o amor e a sátira; e o de FEMINISMO, dada a presença da mulher como motivo e objecto de veneraçom ou até como voz fictícia que revela as suas ânsias e desejos eróticos nas cantigas de amigo.

Palavras-chave: Natália Correia, neotrovadorismo, cantigas, D. Dinis, Idade Média, ediçom, recepçom/recriaçom, nacionalidade, portugalidade, atlantismo, iberismo/hispanimo, feminismo, erotismo.

0. Entre as questons que aparecem focalizadas ao longo da polifacetada obra de Natália Correia, a lírica medieval produzida por trovadores e jograis galego-portugueses ocupa um lugar privilegiado, tornando-se material de um apurado projecto de divulgaçom e revitalizaçom sob várias perspectivas. O interesse perante tal património nom só fica evidenciado no trabalho que a autora açoriana levou a cabo como estudiosa no âmbito da crítica literária, mas também quanto criadora que procura e selecciona as suas fontes de inspiraçom a partir de um olhar sobre as origens, atentando no papel transformador da tradiçom e, ainda mais concretamente, na "grande efervescência revolucionária" da cultura trovadoresca, aspecto esse muito trazido à colaçom nas suas páginas de cariz ensaístico. Na verdade, a revisitaçom do passado no *corpus* operístico da figura em foco nunca responde a um princípio ou replicaçom conservadora de umha qualquer linhagem literária. Polo contrário, tal como pom em destaque Fernando J. B. Martinho, ao analisar as diferentes vozes e tendências dominantes na poesia portuguesa da

(*). Esta comunicaçom inscreve-se no Projecto HUM2005-08291, financiado pelo Ministerio de Educación y Ciencia da Espanha, intitulado *Seis siglos de poesía amorosa de tipo satírico en lengua portuguesa*.

década de 50, a tradiçom que Natália Correia recupera na sua poesia é a tradiçom da rebeldia, da insubmissom, da insurreiçom – a tradiçom dos autores que os poderes estabelecidos, ao longo dos séculos, têm marginalizado e tido por heréticos, heterodoxos, feiticeiros[1].

Querendo sentir-se ausente de qualquer coesom grupal, refractária ao seguidismo apassivante de escolas –"Não sou ovelha de nenhuma igreja", declarara em entrevista para a imprensa[2]–, facilmente se acaba por adivinhar na aproximaçom da autora à lírica medieval umha consciência programática, estabelecendo com ela um diálogo que está longe de ser fortuito ou efémero. Manifesta explícita e reivindicadamente a sua pertença à árvore genealógica do trovadorismo: "Sou filha de marinheiros / pelo mar que também quis. / Pela linha da poesia / sou neta de D. Dinis (...)"[3]; rende homenagem a D. Maria Pais de Riveira, a Ribeirinha, como "inspiradora de trovadores"; e com bastante freqüência a pratica citacional revela-se nos seus textos como um modo de (RE)AFIRMAÇOM NACIONAL, fazendo ecoar versos das cantigas galego-portuguesas à maneira de emblemas de portugalidade. Para citar apenas um caso, lembremos a exploraçom que Natália Correia fai expressom dionisíaca do *verde pinho*, tanto em sentido esperançado: "Vou pelos campos de linho / Do poeta D. Dinis / Atirar a flor do pinho / Que onde cai é um país"[4], como num tom disfórico e marcado polo desencanto político subsequente â falência revolucionária de Abril: "E veio Abril: cravos camonianos / aparelharam da liberdade as barcas. / Do verde pinho as flores foram-me enganos / As tecelãs do sonho eram as parcas"[5].

Também no lamento perante a degeneraçom ou abastardamento da língua portuguesa, sob a face de um libelo protestatório que leva por título *Lingua Mater Dolorosa*, transparece a dicotomia entre a nostalgia polo que foi e a irritaçom que produz o seu estado actual: "Tu que foste do Lácio a flor do pinho / dos trovadores a bem-talhada / de oito séculos a cal o pão e o vinho / de Luis Vaz a chama joalhada / (...) / Língua serás ainda... mas de vaca"[6]. Aliás, no que di respeito a tal orientaçom intervencionista de Natália Correia

1. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996, p. 75.

2. *Expresso*, 2 de Fevereiro de 1991.

3. *Poesia completa. O Sol na Noite e o Luar nos Dias*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, p. 61. Para a transcriçom de todos os versos de Natália Correia feita ao longo destas páginas seguimos a ediçom mencionada.

4. *Ibidem,* p. 187.

5. *Ibidem,* p. 427. Reflexons a propósito deste olhar crítico, acompanhado por vezes de alteraçons estrategicamente elaboradas sobre as valências semânticas originárias, aparecem expostas num documentado artigo de Paulo Alexandre Pereira, "Uma `arqueologia produtiva´: Natália Correia e tradição trovadoresca" [Disponível na Internet: http://www.dlc.ua.pt/classicos/arqueologia.pdf, segundo foi capturado em 14 de Julho de 2005].

6. *Poesia completa..,* p. 405.

cabe ter especialmente em conta a apologia da ibericidade na linha de Antero de Quental ou Miguel Torga, do património literário português, da unidade luso-galaica e da lusofonia pluricontinental, questons a que dá a sua formulaçom doutrinária num opúsculo publicado em 1988 e intitulado *Somos todos hispanos*. Afirma-se aí que, já no período inicial do trovadorismo, se pom de manifesto a tríade caracterizadora e singularizadora da cultura e identidade nacional, composta polo apelo terrenho, a dilataçom continental e o impulso atlântico:

> Logo no despontar do nosso lirismo nele se reúnem os três constituintes da cultura portuguesa. Predominam naturalmente nessa fase pré-expansionista a interioridade que se manifesta no ruralismo da cantiga de amigo e o foro mediterrâneo trazido na mística amorosa do provençalismo que refinámos numa sentida efusão. E já o mar faz avançar os seus direitos no maldito *sea el mar / que mi faz tanto male* de Rui Fernandes, *nas barcas que El-rei de Portugal manda lavrar* e nas *frores que briosas van en o barco* do trovador-almirante Pay Gomes Charinho[7].

Por outro lado, os estilos de época configurados nas instâncias periodológicas do **Barroco**, do **Romantismo**, e do **Surrealismo** fôrom campos dilectos de inquiriçom da estudiosa Natália Correia. A eles dedica antologias e observaçons teóricas, considerando-os como orientaçons artísticas transtemporais, que extravasam, sob o aspecto de tendências cognatas de criaçom, a fixidez de umha cronologia balizada pola história literária convencional. Em prefácios e notas relativas a aspectos desta tríade sobressai a chamada de atençom feita sobre a lírica medieval como umha prefiguraçom anunciadora das linhas de força ideológicas e estéticas que os movimentos irám substanciar em etapas posteriores. No interior do volume preparado pola autora açoriana e vindo a lume sob o título *O Surrealismo na poesia portuguesa*[8] compartilham espaço, evidentemente com umha consciente heterodoxia crítica, poetas contemporâneos como Mario Cesariny, Alexandre O´Neill, Pedro Oom e agentes do trovadorismo como Meendinho ou Joam Airas de Santiago. A autora açoriana desenha deste modo um *continuum* que se baseia sobretudo na exploraçom dos efeitos da imagística e dos ilogismos da poesia popular que caracterizam a cantiga de amigo; na centralidade e do ritual de um amor que, através de um olhar retrospectivo, se liga à religiom erótica dos trovadores; e na proprensom para o humor negro que se revela afim da sátira galego-portuguesa[9].

1. Ora, o projecto efectivo de divulgaçom da lírica medieval concretiza-se especialmente em dous empreendimentos: a organizaçom de antologias comentadas e a criaçom de diversos grupos de textos neotrovadorescos, que

7. Lisboa, *O Jornal*, 1988.

8. Lisboa, Europa-América, 1970.

9. Vid. Pereira, Paulo Alexandre, *op. cit.*

culmina com a publicaçom da série *Cantigas de Amigo,* a qual encerra estrategicamente o volume da sua *Obra Completa,* vinda a lume após a revisom da própria autora. Quanto ao primeiro programa, a obra *Cantares dos trovadores galego-portugueses* apresenta-se com introduçom, selecçom e notas de Natália Correia[10]. Reúnem-se ali setenta e duas composiçons correspondentes a um conjunto de trinta e seis autores, acompanhadas de indicaçons relativas ao seu género e à sua localizaçom nos Cancioneiros. Ao lado de cada umha destas peças figura a adaptaçom, ou versom, ou traduçom (traduçom diacrónica, ou endolinguística, no sentido jakobsoniano)[11]. O mapa de leitura proposto, ao colocar lado a lado o texto original e o seu duplo moderno, obedece a umha dupla intençom: evitar tirar entidade representativa à elaboraçom medieval e criar um notável efeito de perspectiva, motivado polo princípio do "útil e deleitoso".

A **orientaçom pedagógica** associa-se aqui à vontade de aceder a um público mais vasto e nom especialista, para o qual a ausência dos versos de partida suporia a privaçom de um confronto entre dois estádios da mesma língua poética. Reconhecendo a necessidade de tornar possível umha leitura que se opere principalmente em funçom da atmosfera específica da cantiga, a responsável do volume fala de fidelidade ao esquema formal, de conservaçom do estilo ou da pertinência da manutençom do padrom estrutural, e chega a justificar o seu trabalho nos seguintes termos:

> Se são consideradas legítimas as transcrições em prosa que tornam explícito o conteúdo desses poemas, com muito mais razão se justifica a transposição para uma linguagem poética, na qual tivemos o cuidado de salvaguardar sempre que possível, a fidelidade ao esquema formal das cantigas, a fim de estabelecer maior proximidade entre o original e a sua versão actualizada. Cremos, assim, ter conseguido conciliar a legibilidade do texto com a conservação de um estilo que, a não ser respeitado, nos desviaria da atmosfera peculiar da poesia galego-portuguesa[12].

Defende-se antecipadamente, portanto, de um esperado cepticismo académico e de qualquer possível crítica a esta estratégia intertextual, que se apoia no estabelecimento de um diálogo com o passado e vem marcada por umha vocaçom de revitalizaçom. Natália Correia manifesta a sua consciência de estar, em certo modo, infringindo um dogma: "Para alguns será um alarme esta

10. Lisboa, Estampa, 1970.

11. Sobre o trabalho feito sobre a língua poética consulte-se o estudo de António Fournier, "Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa", in *Sobre o Tempo. Actas do III Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM*. Coordenação de Paulo Meneses, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2001, 377-406. E veja-se, também, o artigo de Richard Zenith, significativamente intitulado "A tradução das cantigas medievais ou a arte de saber perder", in *Colóquio-Letras*, 123/133, 1994, pp. 5-20.

12. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*..., p. 50. Parece encontrar-se aqui umha alusom à ediçom crítica

iniciativa de dar acesso à nossa poesia medieval mediante uma actualização que transgride as regras da vigilância erudita que a monopoliza"[13]. Embora sem renunciar ao socorro da crítica filológica –em que se baseou para a fixaçom do texto original e que toma como ponto principal de referência no comentário de certos aspectos bio-bibliográfico–, insiste na necessidade de umha difusom mais ampla e diversificada da produçom dos trovadores como dado fundamental para a compreensom da história da literatura nacional: "Atrevemo--nos, por isso, em nome de uma cultura que não deve ser privilégio de iniciados mas o património de um povo que a tornou possível (...) aduzir uma interpretação poética"[14].

A auto-exigência nos resultados da transposiçom que levou a cabo a organizadora da colecçom é referida várias vezes. Assim, num breve comentário a propósito de Pai Soarez de Taveirós, explicará a ausência da *cantiga da garvaia* por julgar insatisfatórios os ensaios de actualizaçom que teceu sobre esta famosa e obscura composiçom. Ou, quanto ao tratamento da peça do jogral Meendinho, "Sedia-m´eu na ermida de San Simión", alude especialmente à importância de devolver o texto ao leitor contemporâneo a partir de um diálogo intertextual que mantenha viva a pulsaçom da fonte longínqua, o seu primitivo poder embalador e a sua essência enigmática. É claro que nom se trata de umha mera intervençom que visa uniformizar o discurso da cantiga galego--portuguesa segundo um padrom linguístico actual, mas também é verdade que a margem de manobra é necessariamente exígua, de maneira a nom sufocar a voz do poeta traduzido.

Seguindo nesta via de divulgaçom é que Natália Correia atenta particularmente na obra de D. Dinis, ao qual já dedica um espaço maior ao dos outros criadores medievais na antologia *Cantares dos trovadores galego-portugueses* que acabamos de comentar. Na introduçom de *Trobas d´el Rey D. Denis*[15], salienta a actuaçom do monarca, nom só ao nível da produçom poética como no domínio da cultura em geral, que estimulou com a fundaçom da Universidade em 1290; a traduçom da *Crónica geral de Espanha*, assim como de obras latinas, castelhanas e árabes; e o impulso que deu à língua, determinando que fossem redigidos em português (e nom em latim) os documentos judiciais. Chama ali a

---

de Rodrigues Lapa, *Cantigas d´Escarnho e de Mal-Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Galaxia, 1965. A ele próprio agradece no final do prefácio o que lhe fica a dever polas inevitáveis consultas que fijo à sua obra para penetrar na linguagem tantas vezes opaca dos textos satíricos.

13. *Cantares dos trovadores galego-portugueses*..., p. 49.

14. *Ibidem*, p. 50. Com efeito, Natália Correia socorre-se das ediçons de Carolina Michaelis de Vasconcelos, de José Joaquim Nunes e de Rodrigues Lapa para as cantigas dos respectivos géneros que reproduz na antologia, assim como doutras obras de referência sobre a temática trovadoresca.

15. Barcelos, Editora do Minho, 1970.

atençom sobre a prolixidade do Rei-Trovador e celebra a formaçom e as ideias progressivas que seu pai Afonso III adquiriu durante o exílio na França, marcando a sua monarquia o apogeu do período trovadoresco.

Aliás, lembremos que já cinco anos antes tinha vindo a lume a quase mítica *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica,* reunindo autores que vam do século XIII e XIV (Martim Soares, Afonso Eanes de Cotom, Pero da Ponte Joam Garcia de Guilhade, Pero Garcia, Rui Pais de Ribela, Martim Moxa e Joam Zorro), aos nossos contemporâneos, alguns dos quais hoje vivos. Na verdade, resultou tal publicaçom de um arrojado empreendimento de Natália Correia, que acabou por levá-la a ela, ao seu editor e a prosélitos a serem condenados em tribunal plenário e até a correspondente e*diçom princeps* foi naquela altura apreendida polo aparelho do Estado[16]. Incluem-se ali nomes célebres (e talvez inesperados) ao lado de umha plêiade de poetas menos conhecidos ou mesmo completamente ignotos, cujo estro nos impressiona sobretudo pola ousadia de que dam provas. É nas primeiras palavras do prefácio que a organizadora da colectânea fai seu o discurso de Carolina Michaëlis de Vasconcelos quando se ocupou das cantigas satíricas dos nossos Cancioneiros, sacrificando preconceitos e declarando que nom evitaria as obscenidades que tam desafogadamente ocorrem no género burlesco, sempre que estiver em causa apurar a verdade. Assim, afirma render homenagem à investigadora e afrontar umha moral onde à feminilidade sempre coube observar a regra de umha discreçom imposta polo idealismo patriarcal.

Encontramos em tais páginas algumhas breves reflexons sobre a história da literatura erótica com alusons concretas à cultura trovadoresca, à sua relaçom com a Igreja, ao seu espírito revolucionário, ao sistema patriarcal *versus* matriarcal, etc. E, ainda, remete-nos para o espaço nacional português através das observaçons de cariz antropológico formuladas amiúde polos estudiosos quanto ao carácter maldizente e escarninho do homem português, o qual se evidencia linguística e literariamente numha impressionante riqueza terminológica, no pecúlio adjectival e no dinamismo metafórico das cantigas satíricas. Em tal *corpus* o elemento obsceno torna-se focalizado a partir da chamada de atençom sobre um corpo que é representado na sua nudez e cujas partes baixas se destacam em tom licencioso, assim como as actividades sexuais se evocam sem rubor.

16. A primeira apariçom do livro deve-se à editorial Afrodite, fundada por Fernando Ribeiro de Melo um ano antes. À perseguiçom que sofreu esta antologia durante a Ditadura seguiu umha sonegaçom no chamado novo regime, saindo umha ediçom pirata no Rio de Janeiro e umha terceira em Lisboa, feita conjuntamente pola Antígona e a Frenesi em 1999. Marcada por umha personalidade polémica e vigorosa, lembremos que também Natália Correia tinha sido processada pola sua responsabilidade em relaçom às *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta nos Estudios Cor, de que foi directora literária.

2. No tocante à (re)criaçom de Natália Correia e ao seu contacto com a lírica trovadoresca, já apontámos acima que sobressai de modo particular um conjunto de textos posteriores a 1990 que som recolhidos nas últimas páginas da ediçom da sua poesia completa com o título *Cantigas de Amigo*. Aliás, este aparece distribuído em duas séries encabeçadas por rubricas que fam referência ao penar e regozijo femininos, declarando respectivamente: "QUEIXAM-SE AS NOVAS AMIGAS EM VELHOS CANTARES DE AMIGO" e "ALEGRAM-SE AS VELHAS AMIGAS EM NOVOS CANTARES DE AMIGOS"[17]. O cruzamento de tempos ou de coordenadas históricas já fica posto em destaque através de tais epígrafes (*novas/velhos*; *velhas/novos*), ao mesmo tempo que se sublinha o mimetismo que marcará o diálogo intertextual entre as cantigas de trovadores e jograis galego-portugueses e as compostas pola autora açoriana na última década do século XX. De entre os aspectos que se salientam no plano sémico-formal, cabe citar a assimilaçom de certos traços genológicos caracterizadores da alva, da pastorela ou da tençom; a adaptaçom de esquemas enunciativos lírico-dramáticos; e, sobretudo, a recorrência a um leque de procedimentos retórico-estilísticos que, baseados no princípio da repetiçom paralelística, exploram todas as virtualidades do campo fónico-rítmico. Aliás, observamos umha homologia de cenários poéticos, através do apelo como interlocutores a seres humanos ou a elementos da natureza que resultam personificados; do lamento polo amigo que está longe; ou do auto-elogio da moça. Igualmente, lateja aqui com força toda a tradiçom simbólica que se liga ao enquadramento ritual e paisagístico caracterizador discurso modelar das nossas cantigas medievais postas em voz de mulher (o banho, a dança, as ondas do mar, o ressurgimento primaveril, as árvores, as aves e os veados...). Ora, como também se assinalou antes, na revisitaçom moderna deste universo opta-se amiúde por umha mudança das valências semânticas originárias, quer dizer, pola sua distorçom funcional.

Já no texto que serve de pórtico às *Cantigas de Amigo* se sublinha a aparente mutabilidade da história, especialmente no que ela implica de experiência dramática e agónica. A mudança representada pola imagem heraclitiana das águas em perpétuo movimento contrasta com um sentimento de dor que eternamente permanece e que é conseqüência das guerras, acontecidas ontem e acontecidas hoje:

> Nesta praia, amigas, de onde pr´ás cruzadas
> Foram matar mouros nossos lidadores
> Com cantares de amigo chamaremos as barcas
> Que à lide levaram os nossos amores,
> Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
> Discorrem idades. Não mudam as dores.

17. *Poesia completa*... pp. 619-634.

[...]
Mudadas em naus as lenhas das matas
Mudaram o mundo. Não mudam as dores.

[...]
Vêm os solados e foram-se as Áfricas,
São outras as guerras. Não mudam as dores.

Com cantares que cheguem às nuvens mais altas
De onde lançam bombas os aviadores
Chamemos as barcas que ganhando as asas
Prò inferno levam os nossos amores,
Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas
Mudam as cidades. Não mudam as dores[18].

Reproduzindo o comentário de Paulo Alexandre Pereira a propósito destes versos, "embora o cenário poético seja reminiscente da partida do amigo para o fossado, tão insistentemente tematizada no cancioneiro de amigo peninsular, o sujeito masculino metamorfoseia-se agora por meio de um qualquer sortilégio de projecção trans-histórica em nauta que ruma à Índia ou em soldado impelido a `matar retos pelos seus senhores´, originando uma suspensão acrónica que guinda a personagem a um estatuto quase alegórico"[19].

Frequentes alusons a factos bélicos carregam os versos de um intervencionismo social orientado para a denúncia, nom silenciando as condiçons dos que se vírom obrigados a entrar na batalha por decisons cruéis e interesses imperialistas de autoridades oficiais:

[...]
Nossos amigos que os desígnios acres
Dos reis das armas vão executar
Nos juraram que aos donos dos massacres
Meigas aves não vão sacrificar.
Se o fizerem não mais as brandas aves
Por eles poderemos perguntar.

[...]
Namorados que foram inocentes
Por patrões de holocaustos batalhar
Juraram no altar dos nossos ventres
Carnificinas não lhes devotar.

18. *Ibidem*, p. 620.
19. *Op. cit.*, p. 12.

Se o fizerem não mais suas sementes
Em nossos ventres há-de frutificar[20].

Desloca-se, portanto, o canto de Eros para Thanatos, tingindo de amargura e pranto a alma das donzelas cujos desejos se frustram: mágoas, mortes, sangue, caveiras, ataúdes, prantos... conformam a série terminológica em que se apoia o tom disfórico do discurso. Na verdade, o estado de insatisfaçom que domina este ciclo apresenta sistematicamente o amigo como um elemento que vem quebrar a harmonia natural e, ainda, como um ser orientado para o apocalipse através da inevitável participaçom em combates; da sua partida para a urbe, perspectivada sempre como caos e destruçom; do desempenho de "infames ofícios"; da cobiça e de mais outros vícios. Todos estes factos colocam-se em contraposiçom à vocaçom reequilibrante do universo feminino, caracterizado sobretudo pola procura do prazer e polos arquétipos de fertilidade e abundância. Até parece consubstancial ao homem aqui evocado e invocado umha espécie de empenho na dissoluçom do princípio da reciprocidade amorosa pola ausência e/ou por incumprimento das suas promessas: "Já luzem as galas, / Do Maio florido / Iria à bailada / Mas não tenho amigo. / Vêm as andorinhas / No tempo da flor. / Bailam as meninas / E eu sem amor..."[21].

É nas composiçons que se incluem no segundo grupo das *Cantigas de Amigo* que se focaliza um sentimento de pleno gozo aliado à paixom que as donzelas experimentam polos seus amigos. A esta alegria pessoal corresponde o retrato de umha natureza que vive a estaçom das flores, assim como um imaginário ritológico, no qual se entrelaça a essência erótica com as acçons do banho, da lavagem dos cabelos, da caça no monte, e, sobretudo da dança – com efeito, os ecos das *bailadas* ou *bailias* sentem-se vibrar aqui. Verso após verso vai-se recriando o que a própria autora chamou um "hierofantismo feminino", baseado no culto afrodisíaco da Deusa Mãe: "Entre as nuvens douradas pulcra e santa, / Inebriando de amor nossos amigos / Surja a Divina que no ardor da dança / Acende as chamas que queimam os vestidos"[22]. Tendo em conta a acumulaçom de referências a esses diversos cerimoniais simbólicos que som glosados nas cantigas de trovadores e jograis galego-portugueses, cabe falar da elaboraçom de polifonias em que ressoam os ecos de D. Dinis, Pero Meogo, Estevam Coelho, etc.: "Ledo o meu amigo foi caçar no mote, / Disseram-me as aves que o esperasse na fonte. / Jovial o vento levou-me o vestido, / Soltou-me o cabelo. E o resto não digo..."[23].

20. *Poesia completa*... p. 622.
21. *Ibidem.,* p. 621.
22. *Ibidem*, p. 630.
23. *Ibidem.,* p. 632.

Por outro lado, Natália Correia remete explicitamente tal universo de libertaçom para as concretas coordenadas sócio-políticas em que lhe tocou viver. O intervencionismo assume agora umha funçom celebrativa quanto ao significado redentor da Revoluçom de Abril, travestindo o amigo em soldado que é agente e mensageiro das boas novas. Vale a pena reproduzir integramente o texto:

Pelos campos primaveris
Radiosos de aves e ervas
Os soldadinhos gentis
Por quem acendamos velas
Trazem flores em vez de balas
Para libertas as belas.

Ferocidade ou fuzil.
Não nos farão mais querelas
Que os soldadinhos de Abril
Com cravos domando feras
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Amigas, com estes junquilhos
Façamos frescas capelas.
É Abril. E os soldadinhos
Tomando o viço das relvas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas.

Por estes campos floridos
Sob os ramos das camélias
Bailemos para os soldadinhos
Que no mês das pastorelas
Trazem flores em vez de balas
Para libertar as belas[24].

Quanto ao teor satírico que caracteriza o conjunto de composiçons datadas entre 1979 e 1791 e intituladas por Natália Correia *Cantigas de Risadilha*[25], sobressai o seu alcance imediato e enraizamento circunstancial e/ou pessoal –mesmo a autora aproveita a publicaçom da sua poesia completa para esclarecer ali que enquanto três desses textos tinham já vindo a lume, sob o pseudónimo de Eufrásio, em *O Bisnau*, certos versos cujo alvo de chufas era o

24. *Ibidem.,* p. 629. Na verdade, é fácil comprovar a preferência hegemónica mostrada polas cantigas de amigo nas experiências neotrovadorescas registadas no século XX em diferentes literaturas lusófonas a partir da defesa do seu carácter autóctone e da sua atmosfera pagá de simbolismo, erotismo e sensualidade.

25. *Ibidem,* pp. 477-491.

deputado João Mogardo, tinham sido previamente divulgados no *Diário de Lisboa* sem a autorizaçom do indivíduo focado e até sem ter ela própria conhecimento. Qualifica quase todos as peças como apenas "desenfados parlamentares" e, a propósito de outras, declara que tenhem como objectivo visar a política partidária "pelo duende do meu justiceiro humor, tiranete a que não resisto pelo sortilégio da homofonia HUMOR-AMOR"[26]. Participam da galhofa individual e do sirventês político, apresentam-se sob rubricas explicativas das situaçons que provocárom as zombarias e tomam como ponto de referência o subgénero medieval da cantiga de risabelha. Sobre este, comenta-se no capítulo V da anónima poética *Arte de Trovar* que acompanha o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*: "e chama-lhes assi porque riim ende a vezes os homens, mais nom som cousas em que a sabedoria nem outro bem haja"[27], sendo interpretadas como umha espécie de transiçom do escárnio popular para umha sátira "artística" (ou "mais elaborada"). Para lembrar apenas um caso, leiam-se os versos encabeçados pola informaçom "Durante o debate da lei contra o alcoolismo":

Num país de beberrões
Em que reina o velho Baco
Se nos tiram os canjirões
Ficamos feitos num caco.

E querem os deputados
Como um ar de beatério
Que fiquemos desmanados
Quais anjos num baptistério.

Se o verde e o tinto são
As cores da nossa bandeira,
Ai, lá se vai a nação
Se acabar a bebedeira.

De abstémia não se faça
A lex neste plenário
Que o direito à vinhança
Esse é consuetudinário[28].

Natália Correia rende tributo nestas sátiras à textualidade medieval das cantigas de escárnio e maldizer, caracterizada por umha funçom narrativa muito mais consistente do que nos outros géneros e polo uso de certos artifícios de

26. *Ibidem,* p. 477.

27. Ediçom de Giuseppe Tavani, Lisboa, Colibri, 1999, p. 24.

28. *Poesia complea....* p. 482.

cariz carnavalesco, nomeadamente a animalizaçom caricatural do(s) indivíduo(s) alvejado(s). Neste sentido, ainda escreveu o *Cancioneiro Joco-Marcelino*[29], série de oito textos jocosos em torno de umha personagem histórica e organizados à maneira dos ciclos que se descobrem no *corpus* medieval (o da Maria Balteira, o das amas, o do jogral Lourenço, etc.). A própria autora define-os como "parodístico registo das traquinícies com que Marcelo Rebelo de Sousa extravagantemente singularizou a sua campanha de candidatura à presidência da Câmara Municipal de Lisboa", previamente vindos a lume no jornal político *O Corvo*.

3. Em definitivo, Natália Correia quijo divulgar, e divulgou empenhadamente, a lírica medieval galego-portuguesa como património nacional e cultural através de diversas vertentes do ofício da escrita e sob vários pontos de vista. A partir da memória histórica, literária, lingüística e até política, interpretou o fenómeno trovadoresco em todas as suas extensom e foi exprimindo cada um dos seus significados, actualizando-os, recuperando-os para o presente e mesmo reivindicando-os como instrumento de futuro –já que, na linha de Teixeira de Pascoaes, advoga por umha funçom essencial da poesia como profecia. Nas suas composiçons é revisitada e projectada umha forma de feminismo que a autora do século XX foi procurar no culto à mulher exercido na cançom de amor e na declaraçom dos desejos íntimos que figura nas cantigas de amigo, perante as quais defende umha raiz autóctone de carácter matriarcal e reconhece um modelo de expressom da liberdade erótica e passional[30]. Aliás, a rebeldia também procura no riso umha arma contra certos agentes ou factos político-sociais que a (re)criadora açoriana carnavaliza conforme o espírito da sátira galego-portuguesa, evidenciando a sua fé no poder da palavra

Repensar as origens surge como necessidade e caminho. E tal repensar nom só se leva a cabo como reforço de identidade nacional, mas também como condiçom mesma de salvaguardar os elos com as naçons que falam a mesma língua, apelando à construçom de umha cultura que integre a lusofonia pluricontinental, com vivências historicamente diferenciadas. Podemos inclusive dizer que as origens líricas, submetidas a esses processos de recepçom e (re)criaçom, pertencem ao conjunto dos mitos portugueses que Natália Correia converte em arquétipos recorrentes no seu *corpus* operístico, tais como

29. *Ibidem*, pp. 561-566.

30. Tal como já assinala Paulo Alexandre Pereira, remetendo para a bibliografia pertinente, Natália Correia insiste nas origens de carácter ginecocrático das cantigas de amigo e submete estas a um crivo hermenêutico em que se silencia o facto tam sublinhado pola crítica mais recente, de que a lírica trovadoresca é, essencialmente homossocial, ou seja, um assunto de homens, mesmo quando (e sobretudo) se fala das mulheres até com umha usurpaçom da sua vocalidade (*op. cit.,* p. 8).

o Desejado (símbolo da resistência e esperança), Inês de Castro (paradigma de paixom em vida e morte) ou a Ilha (espaço sagrado e iniciático). A todos eles se atribui, enfim, umha dimensom de porvir, de liberdade, de identidade, de natalidade, de portugalidade.

BIBLIOGRAFIA

CORREIA, Natália, *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica* (dos cancioneiros medievais à actualidade), Lisboa, Afrodite, 1966.

CORREIA, Natália, *Cantares dos trovadores galego-portugueses,* Lisboa, Estampa, 1970.

CORREIA, Natália, *O Surrealismo na poesia portuguesa,* Lisboa, Europa-América, 1970.

CORREIA, Natália, *Poesia completa. O Sol na Noite e o Luar nos Dias*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.

CORREIA, Natália, *Somos todos hispanos*, Lisboa, O Jornal, 1988.

CORREIA, Natália, *Trobas d´el Rey D. Denis*, Barcelos, Editora do Minho, 1970.

"Entrevista a Natália Correia", in *Expresso*, 2 de Fevereiro de 1991.

FOURNIER, António, "Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa", in *Sobre o Tempo. Actas do III Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM*. Coordenação de Paulo Meneses, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2001, 377-406.

LAPA, Manuel Rodrigues, *Cantigas d´Escarnho e de Mal-Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo, Galaxia, 1965

MARTINHO, Fernando, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Colibri, 1996.

PEREIRA, Paulo Alexandre, "Uma `arqueologia produtiva´: Natália Correia e tradição trovadoresca" [Disponível na Internet via: http://www.dlc.ua.pt/classicos/arqueologia.pdf. Arquivo capturado em 14 de Julho de 2005].

TAVANI, Giuseppe, *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Colibri, 1999.

ZENITH, Richard, "A tradução das cantigas medievais ou a arte de saber perder", in *Colóquio-Letras*, 123/133, 1994, pp. 5-20.

X

A LÍNGUA: HISTORIOGRAFIA GRAMATICAL

ESTEREÓTIPOS LINGUÍSTICOS E APOLOGIA DO PORTUGUÊS: SOBRE A *CURTEZA* E *BREVIDADE* DA LÍNGUA PORTUGUESA

Ana María García Martín
Universidade de Salamanca

Resumo: A análise das qualidades que são atribuídas – ou negadas – ao português oferece-nos chaves para compreender as bases argumentativas dos textos que, paralelamente à sua normativização, proclamam a autonomia e dignidade da língua portuguesa. Neste trabalho lembramos alguns dos principais estereótipos linguísticos sofridos historicamente pelo português, e que nos são desvendados por uma adjectivação recorrente aplicada a esta língua em obras de conteúdo gramatical e apologético, e centramo-nos na interpretação dos qualificativos *curta* e *breve*, que estão longe de apresentar uma significação unívoca em diferentes obras apologéticas seiscentistas.
Palavras chave: Estereótipos linguísticos, Apologia do português, Séculos XVI e XVII.

O combate ao estereótipo linguístico alicerça e justifica grande parte dos processos argumentativos de defesa da língua portuguesa que, encetados pelas primeiras gramáticas quinhentistas, como a de Oliveira e a de Barros, se multiplicam até, pelo menos, inícios do século XVIII. Servimo-nos aqui do conceito de estereótipo ou mito linguístico para referir-nos às valorações sobre as qualidades das línguas comummente aceites numa sociedade que assentam mais em preconceitos culturais do que em avaliações científicas, e que tanto podem afectar línguas alheias como a língua própria[1]. Assim, afirmações como que uma língua é desagradável ao ouvido, que umas línguas são mais expressivas do que outras, ou mais aptas, por exemplo, para a poesia, ou que há línguas que não têm gramática, ou que facilitam ou dificultam a expressão do pensamento científico, traduzem normalmente preconceitos culturais ou implicam simplificações redutoras e tendenciosas da realidade que inevitavelmente fazem parte de qualquer cultura e de qualquer momento histórico[2]. Neste sentido, podemos observar que muitos dos estereótipos negativos que a língua portuguesa sofreu historicamente perduram hoje

1. Usamos o conceito de estereótipo ou mito linguístico como é usado nas obras de Bauer & Trudgill (1998) e Moreno Cabrera (2000).

2. A vigência destes e outros estereótipos pode comprovar-se de novo em trabalhos como os de Bauer & Trudgill (1998) e Moreno Cabrera (2000).

aplicados a outras línguas, em geral não europeias[3]. O melhor conhecimento científico das línguas parece, portanto, não ter ajudado a ultrapassar as distâncias culturais que separam os seus falantes.

Ora, a apologia da língua portuguesa adquire, entre os séculos XVI e XVIII, uma importância cultural que extravasa o reduzido círculo gramatical humanístico para se perfilar como uma questão de interesse nacional em que se joga a afirmação da própria identidade do povo português. Assim, se a reflexão sobre as línguas vulgares que se inicia no Renascimento está claramente vinculada ao processo de construção e de afirmação das nacionalidades europeias, no caso português a defesa e ilustração da língua própria passa inevitavelmente por um esforço de diferenciação e afirmação da autonomia da língua portuguesa face à castelhana, perigosamente próxima geográfica e tipologicamente[4]. Se à fixação de um padrão português não subjacem conflitos religiosos ou dialectais, como noutros domínios, é na afirmação de uma identidade linguística própria face às línguas vizinhas que se encontra o esteio da Questão da Língua Portuguesa[5]. Lembremos que o termo *espanhol* designava, ainda nesse tempo, ambas as línguas ibéricas em conjunto, sendo amplamente utilizado pelos gramáticos e apologistas para referir a língua ibérica face às outras línguas românicas.

A luta contra o estereótipo e a afirmação do facto diferencial constituem-se, pois, como os pólos em torno dos quais gravitam as argumentações dos textos que analisamos. Ora, se muitos dos estereótipos negativos sobre as línguas podem ser sintetizados, segundo Harlow (1998: 12), nos contundentes qualificativos de "feia, rude e bárbara"[6], tais adjectivos efectivamente

3. Muitos destes preconceitos sobre o português, no entanto, parecem estar ainda bem longe de ter sido erradicados. Assim, A. J. Saraiva há pouco mais de vinte anos ainda fazia afirmações como que o português europeu "*oscila entre a moleza e a aspereza*", o que não aconteceria na variante brasileira (1985: 70), ou que do ponto de vista gramatical o português "*é pouco formalista*", isto é "*tem pouco rigor formal*" (1985: 72), ou que apresenta exemplos de "*sintaxe relaxada e imprecisa*" (1985: 73), ou que "*revela uma tendência para a anarquia nas formas do pensamento*" (1985: 74). E, como estes, poderíamos oferecer outros exemplos que se podem adequar à noção que vem sendo denominada como "auto-ódio linguístico".

4. São abundantes os exemplos de afirmação diferencial do português por oposição ao castelhano na gramaticografia portuguesa, especialmente no âmbito ortográfico. A necessidade de afirmação face ao castelhano justifica também muitas das páginas da literatura apologética da língua. Lembremos, por exemplo, que o *Diálogo* de Gândavo se estrutura como uma dialéctica explícita entre um português e um castelhano, e que o confronto entre ambas as línguas subjaz a muitas outras obras apologéticas, como o diálogo barrosiano, as *Breves Reflexões* de Vera ou a *Origem* de Leão.

5. Por línguas vizinhas entendemos aqui não apenas o castelhano mas também o galego. Este tema mereceu já a atenção de alguns estudiosos. Veja-se concretamente F. Vázquez Corredoira (1998), *A construção da língua portuguesa frente ao castelhano. O galego como exemplo a contrário*, Santiago de Compostela, Laiovento. Sobre a construção de um padrão português sobre uma base desgaleguizante, veja-se Ivo de Castro (1993), "A elaboração da língua portuguesa no tempo do infante D. Pedro", *Biblos*, LXIX, pp. 97-106.

6. "In other instances, the reason why a language is 'just not good enough' is that 'it is ugly, rude, barbaric'" (Harlow em Bauer & Trudgill 1998: 12).

consubstanciam muitos dos estereótipos que tiveram curso na Questão portuguesa. Assim, recorrentes são os qualificativos que a definem como língua *pobre* e *emprestada*, *dificultosa*, *tosca*, *grosseira*, *bárbara*, *curta*, *breve*, *pouco polida*, *escabrosa*, *difícil de tomar* e *limitada*. Tal sequência de impropérios não pode deixar de transmitir-nos a imagem de uma língua estigmatizada, embora saibamos que muitos destes atributos se aplicaram igualmente a outras línguas, e todos os vulgares acarretaram, neste período, o estigma da limitação expressiva e gramatical, por oposição às línguas clássicas. Por outro lado, a afirmação das qualidades da língua gerou um outro feixe de adjectivos encarecedores, alguns dos quais supõem a negação dos anteriores. Assim *antiga*, *nobre*, *ensinada*, *exercitada*, *cheia* e *solta*, *honesta*, *casta*, *pura*, *varonil*, *grave*, *polida* & *delgada*, *doce*, ou *eficaz*. Cada um destes termos merece, sem dúvida, um estudo específico do estereótipo que representa[7], mas salientamos, nesta ocasião, os qualificativos *breve* e *curta*, que, à primeira vista, resultam de interpretação mais obscura. Que podemos entender por uma língua *curta* e *breve*? Ora, ambos os qualificativos estão longe de oferecer uma significação unívoca nos textos que estudamos, nem sequer funcionam como sinónimos.

Um dos estereótipos mais persistentes no período que abordamos é o que representava a língua portuguesa como uma língua *grosseira, limitada, bárbara* e *tosca*, qualificativos que tanto podem aludir a uma limitação lexical quanto gramatical. De igual modo, os conceitos de *curteza* e *brevidade* entrelaçam ambos os planos linguísticos. Se, em comparação com as línguas clássicas, os vulgares são vistos no Renascimento como línguas "selvagens", na conhecida caracterização de Juan de Valdés, por considerar-se que careciam de gramática, isto é, de ordenamento lógico, já o primeiro gramático português, Fernão de Oliveira, enuncia a falsidade desse pressuposto quando no capítulo IL da sua *Gramática* se propõe falar da analogia da língua portuguesa "*porque mostremos que os homens* [portugueses] *também sabem falar e têm concerto em sua língua*" (OLIVEIRA: 135). Parece até despontar na sua obra a superação da ideia, durante muito tempo mantida na linguística, da superioridade das línguas sintéticas sobre as analíticas, pois, embora reconheça que a flexão nominal dos gregos e latinos supõe "*grande primor e perfeição dessas linguas, declarar na voz as meudezas das cousas com a diversidade da letra ou voz*", no entanto afirma de modo peremptório que "*todavia a nossa língua nem por isso ficou sem outro tão bo concerto e de menos trabalho*" (OLIVEIRA: 149). A afirmação de que o português pode expressar os mesmos valores sintácticos que o latim, e ainda por cima de uma maneira mais simples, isto é, com menos esforço[8], antecipa uma reflexão sobre

7. Podemos classificar os estereótipos sobre a língua portuguesa em três grupos principais, segundo aludam a qualidades estruturais da língua (*limitada, breve, curta*, etc.), a qualidades sensoriais (*cheia, solta, doce,* etc.) ou a qualidades morais (*honesta, casta, pura, varonil*, etc.).

8. Há outros momentos na sua gramática em que afirma a regularidade das flexões do português (por exemplo de género e número), justificando "*porque nisto, assi como em outras cousas, guarda a nossa língua*

a rentabilidade semântica do signo linguístico, que, a nosso ver, se plasmará explicitamente no conceito de *brevidade*.

Duarte Nunes do Leão, na sua *Origem da Língua Portuguesa*, de 1606, aplica ao português o qualificativo de língua *curta* para referir a simplificação dos seus paradigmas gramaticais em relação ao latim, mencionando como principais perdas a flexão diatética, o particípio de futuro, ou as terminações sintéticas do advérbio e dos adjectivos comparativos[9]. Essa ideia de perda não chega a ser compensada pela consciência da existência de processos analíticos para expressar a passiva ou a comparação dos adjectivos, nem mesmo fazendo eles parte de uma paradigma românico de que há plena consciência[10]. Face à concepção da superioridade das línguas sintéticas, o procedimento analítico, denominado pelos gramáticos *circuito, circunlóquio* ou *rodeio*, é considerado como um patamar inferior de gramaticalidade, em virtude justamente do critério que vincula gramaticalidade a rentabilidade semântica da flexão, isto é a *brevidade* dos paradigmas sintéticos. Assim se justificam afirmações como "*Carecem também os Franceses de todos os Superlativos, que nós temos com grande abundância: de maneira que por Cristianissimo, dizem: Très Cristão. E por: Bonissimo, Très bom.* " (FARIA: 83). Por conseguinte, embora parecesse despontar já em Oliveira, a superação da concepção da superioridade do procedimento sintético vai ser muito lenta, se é que ela realmente se chegou a produzir no período que nos ocupa.

Ora, para compensar essas perdas, os apologistas procuram e encontram no português outros mecanismos gramaticais que lhes permitem afirmar a rentabilidade e coerência interna dos paradigmas. Nesse sentido será referida a grande inovação gramatical do português, o infinitivo flexionado, valorada muito positivamente em virtude da sua vernaculidade – pois é clara a consciência de tratar-se de uma inovação exclusivamente portuguesa, e não românica – mas também por representar, por oposição à predominância de estruturas analíticas no romanço, um alto grau de gramaticalidade, visto apresentar uma flexão de que carecia o verbo latino: "*Temos além disto o infinitivo (que alguns chamam nome verbal) que na nossa língua se conjuga por todas as pessoas, e declina por todos os casos, o que os Latinos só fazem pelo sentido da oração, mas não por terminações variadas*" (FARIA: 83).

---

as regras da proporção, mais que a latina e a grega, as quaes têm em suas diçoes muitas irregularidades e seguem mais o sabor das orelhas que a regra da rezão." (OLIVEIRA: 149). No entanto, por vezes não consegue pôr ordem à variação dos paradigmas (como nas regras de formação de derivados) e justifica-se dizendo que se o português é uma língua "*tão desvairada*", o mesmo ocontece nas outras, mesmo na latina.

9. Veja-se Leão, cap. XIX, "Como a língua portuguesa com as mais línguas vulgares em alguas cousas é mais curta que a latina".

10. Assim, Severim de Faria e Leão coincidem em afirmar que a língua espanhola "*participa menos deste defeito*" (ausência da passiva) que os outros romanços, porque a supre com a conjugação pronominal.

Um outro recurso gramatical, a derivação, é apontado como exemplo da rentabilidade e coerência dos paradigmas do português, por permitir multiplicar o léxico mantendo uma grande coesão semântica das famílias de palavras. Este argumento vale a Leão, no cap. XX intitulado "Da cópia da língua portuguesa em derivar de?a só palavra muitas mais que a [sic] dos Latinos", para afirmar que assim como a língua portuguesa nalgumas coisas é mais *curta* que a latina –isto é, mais limitada em recursos–, noutras muitas é "*mais larga e copiosa*", pois pode formar de um vocábulo muitos, "*porque* [sic, i.e. por que] *tem mais própria significação que por outro*s" (LEÃO: 301), o que exemplifica com a abundante derivação de *ferro*, *terra*, *mar* e *morrer*. Aliás, este argumento da maior coerência semântica das famílias de derivados tinha já servido a Gândavo, no seu *Diálogo em Defensão da Língua Portuguesa*, para demonstrar a superioridade do português sobre o castelhano, em virtude da regularidade do par *olhar / olho* e da anomalia implicada no par *mirar / ojo*, "*pois se o instrumento com que vemos chamamos olhos, com razão dizemos olhar & vós chamais-lhe ojos, & dizeis mirar. O qual verbo não pode ser conveniente, nem conforme a sua significação, sem dizerdes ojar, ou chamardes aos olhos miros*" (GÂNDAVO: 49-50). Assim, se Leão afirma ser o português uma língua *breve*, carente da precisão gramatical da língua latina, também lhe aplica o qualificativo contrário, *larga*, quando encontra nela o que Oliveira denominara *concerto*, isto é, finezas gramaticais em que excede outras línguas, mesmo a latina.

No entanto, o conceito de *curteza* em Leão excede o plano gramatical e estende-se também ao plano lexical, identificando como *curteza* também processos de polissemia e homonímia: "*Outra curteza tem a língua espanhola, que a um só verbo dá muitas significações, suprindo, com?a palavra, muitas*" (LEÃO: 298). Como exemplo, enumera os diferentes valores semânticos do verbo *acordar*, e como eles correspondem a diferentes verbos latinos (LEÃO: 298). Neste sentido, *curteza* opõe-se a cópia ou abundância vocabular, constituindo um indício dela a polissemia/homonímia, face à sinonímia, que será considerada indício claro de cópia[11].

Algumas décadas mais tarde, Manuel Severim de Faria serve-se do termo *Brevidade* para referir uma das cinco qualidades da língua perfeita, definindo-a como a qualidade "*que em poucas palavras explique os conceitos, e não per rodeios, e circunlóquios, porque sempre se deve guardar aquela regra natural, que aquilo que se pode fazer por menos, se não faça por mais*" (FARIA : 76). Faria defende já abertamente, portanto, um princípio de economia linguística e alta rentabilidade do signo, que se traduz, para ele, em duas particularidades das palavras: "*significarem com grande propriedade, e terem poucas sílabas*" (FARIA : 76).

11. Faria assim o faz, quando menciona a sinonímia entre os vários argumentos com que justifica ser a cópia vocabular uma das cinco qualidades que fazem do português uma língua perfeita (FARIA: 85).

A referência à brevidade do significante das palavras – "*terem poucas sílabas*" – procede, sem dúvida, do flamengo Jan Van der Gorp, ou Gorópio Becano, mencionado explicitamente pelo autor (FARIA: 73 e 74), e da sua teoria de que as línguas com palavras mais curtas revelavam um estádio mais próximo da ideal língua primitiva, isto é, da língua adâmica[12]. Se tal argumento vale a Gorópio Becano para afirmar a natureza matricial da língua teutónica ou címbrica, Faria considera não ser essa razão suficiente para postular a perfeição de uma língua se não corresponder a uma grande cópia de palavras, isto é se a economia nos significantes limitar a abundância de significados (FARIA: 77). Chama a atenção, no entanto, que Faria não se detenha mais no argumento formulado pelo flamengo. A razão poderia oferecer-no-la algumas décadas depois Rafael Bluteau, quem, no *Prefácio* ao seu *Vocabulário*, nos informa de que a maior brevidade das palavras portuguesas em relação às castelhanas era entendida por alguns como prova de constituir o português uma "corrupta derivação" da língua vizinha[13]. Isto é, numa inversão do argumento de Becano, a suposta maior brevidade das palavras do português servia como argumento para defender uma evolução deturpada do castelhano, atentado contra a autonomia do português que Bluteau refuta, embora seja consciente da proximidade tipológica de ambas as línguas, argumentando com a listagem de termos mais compridos em português do que em castelhano, como *candieiro / velon*, *panela / olla* ou *sovereiro / sauco*.

Esse argumento talvez explique que Faria reinterprete o conceito de brevidade, desviando-o do plano do significante para o plano do significado e fazendo-o equivaler a *propriedade*, no mesmo sentido em que será utilizado este termo um século mais tarde por Francisco José Freire, isto é, para referir a univocidade semântica dos termos lexicais. Esta qualidade é atributo, segundo o autor, da língua portuguesa "*pois tudo explica por termos próprios, e não per circuitos*" (FARIA: 88), equiparando-se nessa qualidade ao latim, pois que a língua portuguesa "*se não é mais breve que a Latina, ao menos não é mais larga*" (FARIA: 89)[14]. *Brevidade* é entendida, pois, como a propriedade dos termos que decorre da disponibilidade lexical, oposta ao recurso a *circuitos* ou *circunlóquios* que atentam contra a "*regra natural*" que Faria enunciara, de "*que aquilo que se pode fazer por menos, se não faça por mais*" (FARIA: 76).

12. Veja-se Eco (1994: 89).

13. Veja-se 'Ao leitor estrangeiro': 1-2. Sobre esta questão chama a atenção UlriKe Mühlschlegel (2002: 147-149).

14. Exemplos de brevidade são, para ele, a língua hebraica, que por as suas palavras "*estarem cheias de grandes significados, as translações que se fizeram da Bíblia nas outras línguas foram muito mais difusas*" (FARIA: 77); e a grega, porque sendo copiosa, se explicava "*por termos próprios, e escusava os rodeios cansados da estreiteza latina*" (FARIA: 77).

Ora, paradoxalmente, esses circuitos a que Faria se refere como opostos à propriedade vocabular, começam também a ser defendidos em virtude do critério de rentabilidade semântica, quando assentam numa base metafórica. Assim, o próprio Faria afirma: "*Admite além disso a nossa língua com grande elegância, e particular graça as metáforas, as quais como se podem aplicar a tantas cousas, fica?a mesma sentença servindo a muitos sentidos*" (FARIA: 89), ou, noutro momento, "*O mesmo se pode dizer do grande número de sentenças, adágios, ditos, e motes, que se trazem vulgarmente, onde com suma brevidade se mostram grandes conceitos*" (FARIA: 89). A brevidade do idiomatismo fraseológico reside, pois, não já na propriedade, mas num critério de rentabilidade que deriva da multiplicidade de contextos em que pode ser aplicado. Da extensão deste argumento no período barroco dá também conta uma obra literária como *Corte na Aldeia*, onde de novo são defendidas estas expressões no uso epistolar por fazerem a carta mais "*breve e cortezã*", pois por elas "*se entendem da carta mais coisas, do que tem escripto de palavras*" (LOBO: 41)[15]. Nessa característica, assim como na sua vernaculidade[16], os apologistas do português verão mais uma prova de um génio próprio da língua que irá afirmando-se até negar a nobilitadora origem latina. Mas essa é outra parte desta história.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, João de (1971[1540]): *Gramática da Língua Portuguesa*. Cartinha, Gramática, Diálogo em louvor da nossa linguagem e Diálogo da viciosa vergonha. Reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Faculdade de Letras.

BAUER, Laurie & TRUDGILL, Peter (eds.) (1998): *Language Myths*, London, Penguin.

BLUTEAU, Rafael (1712-1728): *Vocabulario Portuguez, e Latino*, 8 vols., Coimbra/Lisboa, vários editores.

ECO, Umberto (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.

FARIA, Manuel Severim de (1999[1624]): *Discursos Vários Políticos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

15. Ou noutro lugar: "*Dizemos dos nomes:* folha de espada, lume de espelho, veia de agua, braços de mar, lingua de fogo, lanço de muro, faxa de ferro, *e outras semelhantes: e nos verbos*: lançar o cavallo, fazer à capa, quebrar a palavra, cuspir o pelouro, arripiar a carreira*, e outras muitas: e além d'estas tão usadas, e naturaes, que servem de propriedade á lingua portugueza, ha outras nascidas de proverbios, ou adagios, que tem o mesmo logar, e antiguidade, como são* furtar o corpo, ir vento em pópa, nadar contra a agua, ficar em secco, repicar em salvo, tirar barro á parede*, etc."* (LOBO: 40-41).

16. Tanto Faria como antes Leão referem a frequência destes usos no português. Leão diz: *"A trasladação de palavras de _a significação em outra, a que os Gregos chamam metáfora, é mais natural aos Portugueses que a nhu)a outra nação, e em que têm muita graça e ficam ricos de muitas palavras e maneiras de falar "* (LEÃO: 232).

GÂNDAVO, Pero Magalhães de (1574): *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da lingua portuguesa, com hum dialogo que adiante se segue em defensam da mesma lingua*, Lisboa, Na officina de Antonio Gonsalves.

LEÃO, Duarte Nunes de (1983[1606]): *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa*. Introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOBO, Francisco Rodrigues (1890 [1619]): *Côrte na aldeia e noites de inverno*, Lisboa, Companhia Nacional Editora. 2 vols.

MORENO CABRERA, Juan Carlos (2000): *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid, Alianza Editorial.

MÜHLSCHLEGEL, UlriKe (2002): "'Anticastellanos, y Misoportugueses tengan paciencia': Rafael Bluteau como mediador entre o português e o espanhol", em Rolf Kemmler, Barbara Schäfer-Prieß e Axel Schömberger (eds.) (2002): *Estudos de história da gramaticografia e lexicografia portuguesas*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Eupopaea, pp. 145-157.

OLIVEIRA, Fernão de (2000 [1536]): *Gramática da Linguagem Portuguesa*. Edição crítica, semidiplomática e anastática de Amadeu Torres e Carlos Assunção, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

SARAIVA, António José ([2]1985): *A cultura em Portugal. Teoria e História*, Lisboa, Bertrand Ed.

VERA, Álvaro Ferreira de (1631): *Orthographia ou modo para escrever certo na lingua portuguesa. Com hum trattado de memoria artificial: outro da muita semelhança, que tem a lingua portuguesa com a latina*, Lisboa, Mathias Rodriguez. [ff. 77-88r: *Breves Lovvores da Lingva Portvgvesa, com notaveis exemplos da muita semelhança, que tem com a lingua Latina*].

XI

LÍNGUA: LÉXICO E SEMÁNTICA

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CAMPO SEMÂNTICO *MESTEYRAL*

Aurelina Ariadne Domingues Almeida
Universidade do Estado da Bahia –Universidade Federal da Bahia

Resumo: Pretendemos estudar uma parcela do campo semântico *mesteyral*, a partir de textos medievais. Para a realização do estudo, tomamos por base as *Cantigas de escarnho e de maldizer*, o texto doutrinário *Orto do Esposo* e *documentos notariais*, respectivamente, editados por Manuel Rodrigues Lapa (1995), Bertil Maler (1956) e Clarinda Maia (1986). No que tange ao exame do conteúdo dos signos que constituem o campo sob análise, seguimos os pressupostos da semântica lexical, com a finalidade de compreendermos parte da organização de tal campo no português arcaico.

Palavras-chave: Campo semântico, Português arcaico, Mesteyral, Semas contextuais, Semas distintivos.

1 Primeiras palavras

O estudo que ora apresentamos enfoca o conteúdo de lexias pertencentes ao campo semântico *mesteyral* presente em textos escritos entre os séculos XIII e XIV. O conteúdo dos signos do campo é examinado, considerando-se a sua relação sintagmática e paradigmática. No primeiro caso, destacamos os matizes significativos que o conteúdo adquire nos diferentes contextos e, no segundo, examinamos as relações conjuntivas e disjuntivas que o mesmo estabelece com outros elementos do campo.

Como sabemos, a documentação que permite o desenvolvimento de estudos sobre o português arcaico é dividida em poética – profana e mariana –, prosa literária e prosa não literária. Deste modo, constituímos o *corpus* desta pesquisa, enfocando as três modalidades textuais destacadas. Esta tríade favorece uma visão mais completa dos usos dos conteúdos dos signos lingüísticos na língua medieva. Assim, tomamos por base as *Cantigas de escarnho e de maldizer*, o texto doutrinário *Orto do Esposo* e os *documentos notariais*, respectivamente, editados por Manuel Rodrigues Lapa (1995), Bertil Maler (1956) e Clarinda Maia (1986).

As diretrizes dadas por Coseriu (1991), Greimas (1966) e Pottier (1968; 1977; 1978; 1983; 1992; 1993) constituem os fundamentos que embasaram a realização deste estudo. Além dos ensinamentos de tais pesquisadores, levamos em consideração as diversas análises relativas aos diferentes campos, como os trabalhos, aqui alfabeticamente apresentados, de Corrales Zumbado (1977),

Escobedo Rodríguez (1992; 1993), Gonzaléz Aranda (1998), González Pérez (1991), Herrera Castillo (2001), Lodares Marrodán (1988), Rodríguez Fernández (1991), Salvador Rosa (1993), Serranía Hernández (1991), Trapero (1979) e de Trujillo (1970).

Devemos observar, ainda, que consultamos diferentes obras de referência[1], nomeadamente, em ordem alfabética, o *Diccionario da lingua portugueza* (MORAES E SILVA,1877); o *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram...* (VITEBO, 1965-1966); o *Grande diccionario portugués ou thesouro da língua portuguesa* (VIEIRA, 1871); o *Vocabulário galego-português* (LAPA, 1995) e o *Vocabulario portugués e latino, aulico, anatomico, architetonico,...* (BLUTEAU, 1712-1713). A consulta aos dicionários e vocabulários funcionou, neste estudo, como um ponto de apoio, pois, como é de nosso conhecimento, os mesmos atestam, em suas microestruturas, as acepções dos lemas que constituem suas macroestruturas, colaborando assim para o entendimento dos diferentes textos produzidos em uma dada língua. Afinal, só poderemos depreender semas, se, e somente se contarmos com a compreensão das significações evidenciadas no paradigma lexical selecionado.

2 O campo semântico *mesteyral* e sua delimitação

Um campo, com sabemos, caracteriza-se por ser um micro-sistema dentro da totalidade do léxico. É um paradigma que possui, pelo menos, duas unidades léxicas que recobrem um mesmo núcleo semântico, encontrando-se, pois, em relação conjuntiva. Ao mesmo tempo, estas unidades que constituem um dado campo apresentam diferenças, achando-se, por isso, em oposição, em relação disjuntiva, a propósito de seu conteúdo; há, por conseguinte, traços comuns e distintivos a todas as unidades de um determinado paradigma.

No que tange à delimitação do campo analisado, devemos salientar a complexidade para realizarmos tal tarefa, uma vez que o conteúdo de *mesteyral* recobria, no português arcaico, unidades léxicas que, hoje, agruparíamos em diferentes campos. É interessante ressaltarmos que estas dificuldades classificatórias se revelam, da mesma forma, no âmbito da história. Afinal, como assevera José Mattoso (1997, p. 351):

> ...os mesteirais afiguram-se um grupo muito heterogêneo e difuso. Não é fácil arranjar um critério classificatório suficientemente claro e distinto que os arrume, independentemente das circunstâncias geo-econômicas e jurídicas dos espaços em que viviam...

1. Devemos informar que ainda iremos consultar a obra de Jerônimo Cardoso e de Bento Pereira, o que não realizamos até a presente data, porque não pudemos ter acesso às referidas obras lexicográficas.

Também, A. Oliveira Marques (1987, p. 147), discutindo a questão do uso de *mesteyral*, observa que "a expressão usada na Idade Média incluía ... alguns pequenos comerciantes como almocreves, regatões e carniceiros, certos trabalhadores rurais como os almoinheiros, e até os pescadores". O mesmo historiador, todavia, limita, em geral, "o termo "mesteiral" aos trabalhadores em ofícios mecânicos de artesanato ou de indústria". (MARQUES, 1987, p. 147). Para este trabalho, restringiremos, assim como A. Oliveira Marques, o conteúdo do campo analisado, ainda que o mesmo compreenda outros conteúdos[2], sendo, portanto, mais amplo.

3 A seleção das unidades léxicas

Em princípio, devemos assinalar que centramos a nossa análise nos paradigmas constantes dos textos esquadrinhados, por conseguinte, no conteúdo das unidades lexicais presentes no discurso manifestado nos textos em estudo. Tal procedimento é avalizado por E. Coseriu (1991, p. 50) ao assegurar que:

> La lexemática o semántica estructural corresponde al nivel estructural sistemático de la lexicología del contenido, la cual abarca también la lexicología semántica asociativa (que adopta otro punto de vista en lo que se refiere a las relaciones entre significados), así como, a otros niveles estructurales, una lexicología semántica de la norma y una lexicología del discurso (la que abarcaría también el estudio de las preferencias y 'constantes' semánticas de los escritores[3].

Para o desenvolvimento desta pesquisa, examinamos o conteúdo da unidade léxica *mesteyral,* registrada nos textos perquiridos, a fim de encontrarmos o que os elementos do campo têm em comum, ou seja, buscamos os seus arquissememas. A partir da identificação dos mesmos, procedemos à delimitação do campo. Depois, analisamos as unidades que o constituem, reconhecendo os seus semas contextuais e os seus semas específicos/distintivos. Em síntese, pesquisamos cada unidade léxica destacada no contexto discursivo, com vistas ao estudo das variantes oriundas do entorno lingüístico e procuramos traçar as relações conjuntivas e disjuntivas de cada unidade do campo em destaque.

---

2. Devemos ressaltar, no entanto, que apresentaremos, em outra oportunidade, novos resultados relativos ao campo semântico '*mesteyral*'.

3. A lexemática ou semântica estrutural corresponde ao nível estrutural sistemático da lexicologia do conteúdo, a qual abarca também a lexicologia semântica associativa (que adota outro ponto de vista no que se refere às relações entre significados), assim como a outros níveis estruturais, uma lexicologia semântica da norma e uma lexicologia do discurso (a que abarcaria, também, o estudo das preferências e 'constantes' semânticas dos escritores). (Tradução livre).

Nos textos examinados, o campo *mesteyral* participa dos traços: /+ 'que faz trabalhos manufaturados'/ e /+ 'que vende trabalhos manufaturados'/[4], sendo repartidos em uma série de ordenações parciais: *Alfayate, Armeiro, Çapateyro, Carpenteyro, Caruoeyro, Ferreyro, Mesteyral de ymagees, Peliteyro, Reedor, Sesteyro, Tecedor, Telheiro, Toneleyro*. Devemos assinalar que demonstramos na seqüência, apenas, os resultados relativos à arquilexia do campo e às lexias *carpenteyro, ferreyro* e *toneleyro*, embora já tenhamos estudado todas as unidades léxicas presentes nos textos sob análise.

4 A análise de uma parte do campo mesteyral

No exame do campo *mesteyral*, apresentamos o semema de cada lexia que se constitui por seus semas distintivos, classema e semas contextuais. Ao final de cada análise, expomos um quadro síntese dos resultados alcançados.

MESTEYRAL

Os textos pesquisados apresentam dois registros da lexia *mesteyral*, que aparecem, mais especificamente, em uma cantiga de Estêvan da Guarda e na prosa doutrinária *Orto do Esposo*.

O emprego da referida lexia, na cantiga[5] possibilita-nos identificar o seu conteúdo hiperonímico, de forma a englobar os demais signos, cujos conteúdos são constituídos pelos traços /'que faz trabalhos manufaturados'/ e /'que vende trabalhos manufaturados'/, responsáveis pela relação conjuntiva existente entre os mesmos:

O caparon do marvi,
que vos a testa ben cobre,
côn pena veira tan nobre –
alfaiat' ou peliteiro,
5 dized'ora, cavaleiro:
qual vo-l'apostou assi?

Tal caparon vos conven
con tal pena que tragaes;
mais /i/ dos dous ***mesteiraes***
10 me dized' o que vos digo,

4. Pelas informações que nos são dadas pelos economistas e pelos historiadores (HUBERMAN, 1977; MARQUES, 1987), concluímos que, aos signos do campo *mesteyral*, cabia, em alguns casos, tanto o traço /+ 'que faz trabalhos manufaturados'/ quanto /+ 'que vende trabalhos manufaturados'/. Em certos casos, a diferença entre o que faz e o que vende não estava instituída semanticamente, no português arcaico. Assim, a maior parte dos signos deste campo possui os traços /+ 'que trabalha...'/ e /+ 'que vende...'/, embora haja exceções, como a se verifica com o conteúdo de *tecedor*.

5. Trata-se da cantiga número 121 na Obra de Rodrigues Lapa (1995).

cavaleiro, meu amigo:
qual vo-l'apostou tan ben?

Como podemos constatar, os excertos acima permitem-nos verificar a arquilexia *mesteyral* em uso, podendo substituir no contexto as unidades léxicas *alfaiate* e *peliteiro*. Ademais, o entorno lingüístico nos revela o traço /'que vestiu alguém de modo impróprio'/. Devemos destacar que só podemos chegar a tal sema se levarmos em consideração a estrofe anterior e se constatarmos que as lexias *tan* e *ben* são usadas, no verso 12, de forma irônica, revelando toda a verve satírica do autor da cantiga.

Verificamos que *mesteyral* compreende um contínuo significativo, recortado de múltiplas formas, como poderemos observar na seqüência da análise deste campo. Em o *Orto do Esposo*, esta unidade léxica aparece no seguinte contexto:

> Porẽ diz Sêneca que aquelle he bõõ *mesteyral* que de qualquer materya sabe fazer alguã cousa boa... /liuro IV; cap. XXXIII; fol.93v; l. 8/. (MALER,1956, p. 212).

No excerto acima, o signo *mesteyral* adquire o traço /'que tem qualidade'/, devido ao uso conjunto do verbo *seer* e do qualificador *bõõ*. Ademais, o signo adquire o traço /'que tem conhecimento para desenvolver algo com qualidade a partir de um dado material'/. Este sema contextual relaciona-se ao emprego do conector *de*, do determinante *qualquer* e do nome *matéria* associados à locução *saber fazer* que aparece, nesta passagem, em união ao determinante *alguã*, ao nome *cousa* e ao qualificador *boa*.

Os traços / + 'que faz trabalhos manufaturados'/ e / + 'que vende trabalhos manufaturados'/ especificam o campo *mesteyral* em oposição a outros campos que possuem o classema /+ 'animado' + 'humano'/:

SEMAS DISTINTIVOS	CLASSEMA
/+ 'que faz trabalhos manufaturados'/ /+ 'que vende trabalhos manufaturados'/	/+ 'animado'/ /+ 'humano'/ /+ 'masculino'/ /+/- 'singular'/
SEMAS CONTEXTUAIS	
/+'que vestiu alguém de um modo impróprio'/ /+ 'que tem qualidade'/ /+ 'que tem conhecimento para desenvolver algo com qualidade a partir de um dado material'/	

Quadro 1 – Semema de *Mesteyral*

CARPENTEYRO

Nos textos notariais, cujos fragmentos são transcritos abaixo, é agregado ao conteúdo de *carpenteyro* o traço /'que especifica'/; identificável, porque o

referido signo individualiza diferentes antropônimos (*Johan Pelaez/ Marti Dominguez*). Evidenciamos ainda que, no primeiro exemplo, se destaca, outrossim, o sema /'que exerce ofício em um dado lugar'/, porquanto, a lexia acompanhe um sintagma locativo (*desa villa*):

> *((L012)) (...) Q(ue) p(resentes) ff(orõ): ((L013)) (...)Jo(han) P(e)l(ae)z,* ***carpenteyro*** *desa villa; /l. 013; n. 104; 1288; Pontevedra; La Guardia/*. (MAIA, 1986, p. 197).

> *((L023)) (...) P(re)sentes Joh(a)n P(ere)z, om(m)e de Garçia Ean(e)s da Ama; M(arĩ) ((L024)) Do(m)i(n)g(ue)z da rrua de Ualdedeos,* ***carpenteyro****; /l. 024; n. 115; 1299; Pontevedra; Tebra/*.(MAIA, 1986, p. 214).

Buscamos, nos dicionários, maiores informações acerca do conteúdo opositivo do signo *carpenteyro* e chegamos ao traço /'que faz trabalhos manufaturados'/ (MORAES E SILVA, 1877). Devemos salientar que retiramos das acepções constantes das obras consultadas, tão somente, o que lhes era essencial, de modo que acabamos por concluir a existência do sema /'que faz obras em madeira'/ (BLUTEAU, 1712-1713; MORAES E SILVA, 1877; VIEIRA, 1871). Ademais, inferimos a existência dos traços /'que vende trabalhos manufaturados'/ e /'que vende obras em madeira'/:

SEMAS DISTINTIVOS	CLASSEMA
/+ 'que faz trabalhos manufaturados'/	/+ 'animado'/
/+ 'que vende trabalhos manufaturados'/	/+ 'humano'/
/+ 'que faz obras em madeira'/	/+ 'masculino'/
/+ 'que vende obras em madeira'/	/+ 'singular'/
SEMAS CONTEXTUAIS	
/+ 'que especifica'/	
/+ 'que exerce seu oficio em um dado lugar'/	

Quadro 2 – Semema de *Carpenteyro*

FERREYRO

Nas passagens dos textos em que se encontra, o signo *ferreyro* adquire o traço /'que especifica'/, pois, nestes casos, individualiza, em cada contexto, um nome de pessoa (*Pedro Domĩguez/ Johã Peres*):

> *... damos a foro o nosso terrẽo q(eu) e´ das vniu(er)sarias q(ue) jaz hu esteuo a Rua dos Ferreyros cõ todas ((L005)) suas dereyt(ur)as & p(er)tenẽças, o q(u)al terrẽo teuo Johã P(er)es,* ***ferreyro****, /l. 005; n. 36; 1316; Lugo; Monforte/*. (MAIA,1986, p. 90).

> *Disto for(um) testemoyas don Giraldo, p(re)lado da Garda; P(edr)o Domĩg(ue)z, ((L012))* ***ferreyro****; M(a)rt(ĩ) Ramiriz; P(edr)o Zarauelo; P(edr)o Mãzebo de Froyaes & seu fillo Joã P(er)ez. /l. 012; n.95; 1271; Pontevedra; La Guardia/*. (MAIA,1986, 185).

Sobre os seus traços opositivos, podemos asseverar que, a partir da consulta a obras de referência, concluímos a existência do traço /'que faz trabalhos manufaturados'/; deduzido, devido à inclusão do signo *mechanico* (MORAES E SILVA, 1877) ou *oficial* (BLUTEAU, 1712-1713; Vieira, 1871), em certas acepções. O sema /'que faz obras de ferro'/ pode ser depreendido, através das diferentes informações dadas por Bluteau (1712-1713), Moraes e Silva (1877) e Vieira (1871). Ademais, devemos informar que reconhecemos, da mesma forma, o sema /'que vende trabalhos manufaturados'/ e /'que vende obras de ferro'/:

SEMAS DISTINTIVOS	CLASSEMA
/+ 'que faz trabalhos manufaturados'/	/+ 'animado'/
/+ 'que vende trabalhos manufaturados'/	/+ 'humano'/
/+ 'que faz obras de ferro'/	/+ 'masculino'/
/+ 'que vende obras de ferro'/	/+ 'singular'/
SEMAS CONTEXTUAIS	
/+ 'que especifica'/	

Quadro 3 – Semema de *Ferreyro*

TONELEYRO

No fragmento a seguir, o signo *toneleyro* assume, em conjunto a outros signos, o traço contextual /+ 'que especifica'/, já que aparece individualizando, no texto, o antropônimo *Johã Ean(e)s*:

> *((L025)) Q(ue) p(re)s(entes) ffor(um): P(edr)o M(art)ĩz de Pĩtam; Johã Ean(e)s,* ***toneleyro****; /l. 025; n. 107; 1290; Pontevedra; La Guardia/*.(MAIA,1986, p. 90; 201).

O contexto não nos elucida a respeito dos traços distintivos do signo em questão. As obras lexicográficas, também, não colaboram muito para a depreensão destes semas, porque, em alguns casos, não registram o referido signo, a exemplo do Viterbo (1965-1966). Todavia, o Bluteau (1712-1713), Moraes e Silva (1877) e Vieira (1871) nos possibilitam a identificação do sema /'que faz tonéis'/. Ademais, inferimos, considerando o comportamento das outras unidades léxicas que constituem o subsistema analisado, a presença dos semas /'que vende trabalhos manufaturados'/ e /'que vende tonéis'/ e, especialmente, através da definição do Bluteau (1712-1713), chegamos ao traço /'que faz trabalhos manufaturados'/:

SEMAS DISTINTIVOS	CLASSEMA
/+ 'que faz trabalhos manufaturados'/ /+ 'que vende trabalhos manufaturados'/ /+ 'que faz tonéis'/ /+ 'que vende tonéis'/	/+ 'animado'/ /+ 'humano'/ /+ 'masculino'/ /+ 'singular'/
SEMAS CONTEXTUAIS	
/+ 'que especifica'/	

Quadro 4 – Semema de *Toneleyro*

5 Considerações finais

Ao estudarmos uma parcela do campo semântico *mesteyral*, através de textos medievais portugueses, constatamos que há uma relação conjuntiva e, ao mesmo tempo, disjuntiva, entre os signos pertencentes ao campo em questão.

No que tange aos traços que as lexias adquirem no contexto, talvez, a leitura que procedemos não seja coincidente com a de outros pesquisadores, uma vez que está relacionada a nossa percepção e interpretação do conteúdo dos signos no entorno lingüístico. Afinal, estes semas são orientações de sentido de uma significação invariante. Vale observarmos que, se estes traços estão ligados, entre outras questões, ao contexto, à situação de fala, à experiência que os falantes possuem da realidade extralingüística (SERRANÍA HERNÁNDEZ, 1991, p. 25), a percepção e interpretação dos mesmos, também, está relacionada a fatores lingüísticos e extralingüísticos em relação àquele que os interpreta.

Sobre as oposições concernentes à parcela do campo semântico analisado, devemos assinalar que todas as unidades léxicas deste subsistema possuem os arquissememas /+ 'que faz trabalhos manufaturados'/ e /+ 'que vende trabalhos manufaturados'/, definidores deste campo semântico em oposição a todos os outros que possuem o classema /+ 'animado' + 'humano'/.

A propósito dos traços opositivos de cada unidade léxica, podemos afirmar que os semas /+ 'que faz tonéis'/ e /+ 'que vende tonéis'/ são responsáveis pela oposição do conteúdo do signo *toneleyro* em comparação a todos os demais conteúdos dos signos pertencentes a este subcampo; e que os traços /+ 'que faz obras de ferros'/ e /+ ' que vende obras de ferro'/ são responsáveis pela oposição de *ferreyro*, em contraposição, por exemplo, a *carpenteyro* que possui os semas /+ 'que faz obras em madeiras/ e /+ 'que vende obras em madeira'/.

Os trabalhos empreendidos são atinentes à Tese de Doutorado que desenvolvemos e que se encontra em uma fase intermediária, de modo que novas leituras, dados e análises deverão desvelar outras informações, nos conduzindo a novos caminhos; fazendo com que mudemos de perspectiva ou

que continuemos com a mesma visão dos fatos. Observamos, ainda, que é necessário procedermos ao exame do classema relativo aos signos do campo em análise. Ademais, salientamos que, em outra oportunidade, apresentaremos os resultados concernentes ao conteúdo de outros signos pertencentes a este campo, como: *alfaiate, peliteyro, çapateyro* e outros.

Finalmente, devemos observar que este estudo se caracteriza por ser uma reflexão acerca de uma possibilidade de descrição e interpretação do conteúdo de unidades léxicas de um determinado campo semântico, assim sendo, demonstra uma dada linha de raciocínio, que, certamente, pode ser divergente de outras. Nossa intenção é oferecer uma interpretação do conteúdo léxico do português arcaico, expresso nos documentos que pesquisamos.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Aurelina Ariadne Domingues (2003): "Notícias sobre o vocabulário onomasiológico do cancioneiro satírico de Afonso Eanes do Coton", *Boletim da Associação Brasileira de Lingüística,* Fortaleza, v. 26, n. 2, (II Congresso Internacional da ABRALIN).

ANTONETTI, Guy (1977): *A economia medieval.* Trad. Hilário Franco Júnior, São Paulo, Atlas, (Coleção Universitária de Ciências Humanas).

BLUTEAU, Raphael (1712-1713): *Vocabulario portugués e latino, aulico, anatomico, architetonico,...* Coimbra, Colégio Real das Artes, 8v.

CORRALES ZUMBADO, Cristóbal (1977): *El campo semántico 'dimensión' en español'*, Tenerife, Publicaciones del Aula de Cultura.

COSERIU, Eugenio (1991): *Principios de semántica estructural*, 2. ed, Vers. Esp, Marcos Martinez Hernández, Madrid, Gredos.

FRANCO JÙNIOR, Hilário (2001): *A Idade Média: nascimento do Ocidente,* 2 ed, São Paulo, Brasiliense.

GECKELER, Horst (1976): *Semántica structural y teoría del campo léxico*, Vers. esp. Marcos Martinez Hernández, Madrid, Gredos.

GONZALÉZ ARANDA, Yolanda (1998): *Forma y estructura de un campo semántico*: *a propósito de la sustancia de contenido 'moverse' en español*, Almería, Servicio de Publicaciones Almería.

GONZÁLEZ PÉREZ, Rosário (1991): *El campo léxico de la valoración del olor en español,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

GREIMAS, A. J (1966): *Semântica estrutural*: *pesquisa de método,* 2. ed.,Trad. Haquira Osakabe; Izidoro Blikstein, São Paulo, Cultrix.

HEERS, Jacques (1965): *O trabalho na Idade Média*, Trad. Cascais Franco, Mira-Sintra, Publicações Europa-América.

HERRERA CASTILLO, Mª Teresa (2001): *El campo léxico 'recordar' en el español y portugués medieval y clásico*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

HUBERMAN, Leo (1977): *História da riqueza do homem*, Trad. Waltensir Dutra, 13 ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores.

LAPA, Manuel Rodrigues (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 3. ed., Coimbra, Galáxia. (Edição Crítica).

LAPA, Manuel Rodrigues (1995): "Vocabulário galego-português", em LAPA, Manuel Rodrigues.*Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, 3ed., Coimbra, Galáxia.

LE GOFF, Jaques (Dir.) (1989): *O homem medieval*, Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Presença.

LODARES MARRODÁN, Juan Ramón (1988): *El campo léxico mujer en español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

MAIA, Clarinda (1986): *História do galego-português*: *estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*, Lisboa, Calouste Gulbenkian.

MALER, Bertil (1956): *Orto do esposo*, Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, (Edição Crítica com introdução, anotações e glossário).

MARQUES, Oliveira A. (1987): *A sociedade medieval portuguesa*: *aspectos da vida cotidiana*, 5. ed., Lisboa, Sá da Costa.

MATTOSO, José (Dir.) (1997): *História de Portugal*: *monarquia feudal (1096-1480)*, Lisboa, Estampa.

MORAES E SILVA, Antonio (1877): *Diccionario da lingua portugueza,* ed. melh. e accresc, Lisboa, Typografia de Joaquim Germano de Sousa Neves, 2 v.

POTTIER, Bernard (1968): "Hacia una semántica moderna", em *Lingüística moderna y filología hispánica*, vers. Esp, Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos.

POTTIER, Bernard (1977): "A definição semântica nos dicionários", Trad. Maria Ângela Botelho Pereira, em LOBATO, Lúcia Maria Pinheiro, *A semântica na lingüística moderna*: *o léxico*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora.

POTTIER, Bernard (1978): *Lingüística geral*: *teoria e descrição*, Trad. adap. Walmírio Macedo, Rio de Janeiro, Presença. (Coleção linguagem, n. 7).

POTTIER, Bernard (1983): *Semântica y lógica*, Vers. esp. Esther Diamante, Madrid, Gredos.

POTTIER, Bernard (199?): *Estruturas lingüísticas do português*, São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL.

POTTIER, Bernard (1992): *Teoria y análisis en lingüística*, Vers. esp. Gabriel Ter-Sakarian, Madrid, Gredos.

POTTIER, Bernard (1993): *Semántica general*, Vers. esp. Francisco Díaz Montesinos, Madrid, Gredos.

RODRÍGUEZ ESCOBEDO, Antonio (1992): *El campo léxico 'hablar' en español*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

RODRÍGUEZ ESCOBEDO, Antonio (1993): *Estructuras léxicas verbales del Cantar de Mio Cid*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Ana Maria (1991): *El campo semántico 'ver' en español (estudio diacrónico)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SALVADOR ROSA, Aurora (1993): *El campo semántico 'grueso/delgado' en español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SALVADOR, Gregorio (1965): "Estudio del campo semántico 'arar' en Andalucía", em SALVADOR, Gregorio (1985), *Semántica y lexicología del español*: *estudios e lecciones*, Madrid, Paraninfo, (Colección Filológica).

SERRANÍA HERNÁNDEZ, Mª Purificación (1991): *El campo semántico 'comer' en español*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e (1991): *O português arcaico*: *fonologia*, São Paulo, Contexto.

TRAPERO, Maximiano (1979): *El campo semántico 'deporte'*, Santa Cruz Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

TRUJILLO, Ramón (1970): *El campo semántico de la valoración intelectual en español*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

TRUJILLO, Ramón (1996): *Principios de semántica textual*, Madrid, Arco Libros.

ULLMANN, Stephen (1964): *Semântica*: *uma introdução à ciência do significado*, 5. ed. Trad, Osório Mateus, Lisboa, Calouste Gulbenkian.

VIEIRA, Fr. Domingos (1871): *Grande diccionario portugués ou thesouro da língua portuguesa*, Porto, Ernesto Chardron/Bartolomeu H. De Moraes, 5 v.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (1965-1966): Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram... Porto, /s.n./, 2 v. (Edição Crítica por Mário Fiúza).

ASPECTOS DO CAMPO SEMÂNTICO DO VESTUÁRIO MILITAR NAS CRÔNICAS DE FERNÃO LOPES

Eliana Correia Brandão Gonçalves
Universidade do Estado da Bahia

Resumo: Propõe-se um estudo da estruturação sêmica das lexias relativas ao vestuário militar nas obras de Lopes. A análise irá se embasar nos pressupostos da semântica estrutural, especialmente de base pottieriana e coseriana, que enfatizam a análise do conteúdo. Delimitar-se-ão os semas distintivos das lexias analisadas, visando uma amostragem de parte do sistema funcional do campo do vestuário na Idade Média.

Palavras-chave: Vestuário militar, Fernão Lopes, semântica estrutural.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem por objetivo o estudo da estruturação sêmica das lexias relativas ao vestuário militar em obras de Lopes. A análise irá se embasar nos pressupostos da semântica estrutural, especialmente de base pottieriana e coseriana, que enfatizam a análise do conteúdo. É resultado parcial de nossa pesquisa de doutoramento que tem por empresa o estudo do campo semântico da milícia nas obras de Fernão Lopes, cronista-mor do reino português incumbido de escrever as crônicas do rei de Portugal.

A princípio, durante a leitura das crônicas de Lopes, nos deparamos com assuntos dos mais diversos, relacionados à luta pelo poder político e econômico, à hierarquia medieval, ao sentimento étnico português, entre outros. Entretanto nos chamaram a atenção, em especial, à temática bélica e os aspectos que a cercam, entre eles aquele atinente ao traje utilizado nos combates, em especial, em uma das suas crônicas, a de D. Fernando.

Essa crônica, escrita no século XV, apresenta uma constante referência a guerras, sobretudo entre Portugal e Castela. Diversos autores ressaltam a importância dessa temática na Crônica de D. Fernando. Assim, a escolha dessa Crônica, como suporte para a nossa pesquisa, justifica-se pela riqueza em relação ao tema escolhido; no entanto essa análise poderá ser ampliada para as outras duas crônicas de Lopes: a Crônica de *D. Pedro* e a *Crônica de D. João I*, escritas também no século XV.

Para a efetivação desta pesquisa, optou-se pela utilização da *Edição Crítica da Crónica de D. Fernando* elaborada por Giuliano MACCHI (1975) e publicada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, por apresentar um texto abalizado pelo labor filológico, respeitando-se as variantes e grafias existentes no texto.

Face à natureza da pesquisa e, considerando que o campo do vestuário é bastante amplo, por comportar vários subsistemas, o recorte do léxico, neste trabalho, está direcionado para os trajes militares representados pelos acessórios de caráter defensivo, envolvendo armadura, peças de proteção da cabeça, dos membros superiores e inferiores, entre outros.

Sem dúvida, lembrando as palavras de Francisco GAGO-JOVER (2002, p. 9), no seu *Vocabulário Militar Castellano*, "la guerra en la Edad Média ha ejercido siempre una cierta fascinación entre la gente"[1]. O imaginário dos homens em relação à guerra medieval está cercado de simbologias. A esse respeito, Ricardo da COSTA (1998, p. 28) acentua que a guerra é uma instituição permanente, uma sólida tradição da humanidade, arraigada no imaginário dos homens.

Entre os gregos, o gênio de Homero criou imagens de combate que nunca se apagariam da nossa memória, através do seu maior poema, a Ilíada, destinado a ser o conto da guerra de maior influência nas composições posteriores. A Ilíada traduzia de várias maneiras as concepções de realidade dos gregos, ensinando os homens a agir no combate e tendo cavalos e armas especializados como bens de grande valor.

A propósito das noções de ordem filosófica que circundam o contexto das guerras medievais e o vestuário que lhe serve de proteção, o filósofo, que escreve em língua catalã, Ramón LLULL (2000, p. XXVII), descreve, na quinta parte de sua obra, *O livro da ordem da cavalaria*, a respeito "Do significado que existe nas armas do cavaleiro". Nessa parte, desenvolve-se uma argumentação alegórica na qual é atribuído um significado para cada arma. Estabelece-se, dessa forma, um paralelo analógico entre signo e realidade, mundo físico e metafísico. Assim, transcrevemos alguns fragmentos, que ilustram e esclarecem essa simbologia, da obra de LLULL (2000, p. 77-88):

> Ao cavaleiro é dada a espada, que é feita a semelhança da cruz, para significar que assim como nosso Senhor Jesus Cristo venceu na cruz a morte na qual tínhamos caído pelo pecado de nosso pai Adão, assim o cavaleiro deve vencer e destruir os inimigos da cruz com a espada. (...)

Nesses fragmentos, estão evidenciados importantes elementos que constituem a mentalidade medieval: a submissão à igreja e à nobreza, a coragem no combate, o cavaleiro como figura intermediária, entre o rei e o seu povo. Acreditamos, assim, em uma relação existente entre léxico e cultura e entre léxico e história, conforme atestam LUDKE (1974) e ROLFS (1966).

A Crônica enfoca um mundo diferente, uma idade heróica, construída a partir de uma mistura de memórias históricas e distantes, ideais de virilidade e realeza. Trata de assuntos que afetam toda a sociedade medieval portuguesa da época. Assim, questões atinentes ao vestuário bélico, à composição social, à política, entre outras, podem ser interpretadas à luz das referências ao contexto

1. Tradução livre: "a guerra na Idade Média tem exercido sempre uma certa fascinação entre as pessoas".

histórico, social e geográfico da época, mas também elas poderão ser vistas à luz dos signos utilizados na época e dos conteúdos significativos que eles vinculam.

No que se refere aos equipamentos que servem de vestuário militar, eles são antigos e a ocupação militar é, eminentemente, tradicional. O'CONNELL (1995, p. 11), em *História da guerra, armas e homens*, destaca que as armas estão "entre os mais antigos e mais significativos artefactos do homem: faz sentido que o seu desenvolvimento seja afetado pela atitude que os utilizadores assumem perante elas".

Lembramos, portanto, que a indumentária militar como arma de defesa é um mecanismo concebido para realizar uma finalidade e a importância de estudar as lexias que a nomeiam encerra-se no fato de que muitas delas teriam desaparecido, conjuntamente com a própria vestimenta ou acessório que designavam. Da época de D. Fernando à atualidade, tivemos alterações bastante significativas na tecnologia dos trajes de proteção armamentista que, por sua vez, se reflete no campo do vestuário contemporâneo.

Segundo A. H. de Oliveira Marques (1981, p. 24), em *A sociedade medieval portuguesa*, "*influência marcante nas modificações sofridas pelo vestuário a partir do século XIII, teve a evolução da arte na guerra*". Até então, o guerreiro usava um saio ou cota de malha até os joelhos, amplo e pouco chegado ao corpo, que o protegia bem da espada e da seta. Entretanto, com a invenção da besta, arma mortífera, tornou a simples cota de malha pouco eficaz, tornando-se necessário ao guerreiro adotar novas peças defensivas.

A partir da noção de conjunto de peças defensivas, chamadas couraça, e levando-se em conta as novas necessidades, nesse tipo de armadura, não se podia mais conceber uma peça única a cobrir todo o corpo, como no caso da cota de malha. A couraça compunha-se, essencialmente de uma parte superior que protegia o troco até à cintura, de duas partes inferiores que protegiam as pernas, e de uma parte intermédia que protegia a anca. Todas estas peças se ajustavam ao corpo, apertando-o. Evidentemente, esse vestuário masculino evoluiu espetacularmente no fim da Idade Média.

Observamos que a noção de vestuário militar está relacionada com o conceito de arma. Esta lexia de caráter genérico, arma, é citada na crônica de D. Fernando: "(...) *e assi como se el esperasse nova e grande guerra com alguu rrei seu vizinho, mandou logo per todo seu rreino que soubessem parte quaaes poderiam teer cavallos e* ***armas****, e seer beesteiros e homees de pee*" (Cap. I, p. 11, l. 11). Ao consultarmos a sua definição, em vários dicionários, percebemos que a acepção dada tem, como ponto de partida, a noção de «instrumento útil para ataque ou para defesa em combate, luta ou guerra», o que remonta claramente a objetos que, *a priori*, poderão ter claramente uma função diversa, mas que podem ser utilizados como objeto de ataque ou defesa. Lembramos, ainda, que as armas podem ser usadas em situações distintas, como a caça, por exemplo, que é uma atividade que sustentou o homem primitivo, através do seu caráter predatório, em busca

da presa e que, na Idade Média, era uma atividade desportiva, uma questão de classe, e, ao mesmo tempo, preparatória para a guerra.

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Antes de apresentar a estruturação do campo, resolvemos tecer breves considerações a respeito dos *pressupostos teóricos* que serviram de base para o desenvolvimento deste trabalho.

A semântica constitui a interseção entre o lingüístico e o não lingüístico e talvez por isso as discussões que a envolvem sejam recheadas de polêmicas, durante esse longo período que compõe a história dos estudos lingüísticos. Vale ressaltar, em concordância com GECKELER (1994, p. 21), que a face do conteúdo lingüístico é mais difícil de captar do que o plano da expressão, o que poderia justificar o fato de a semântica ser uma das últimas disciplinas claramente definidas, pois ela surge entre os finais do século XIX e início do século XX.

A semântica estrutural tem seus alicerces nos postulados teóricos de Saussure, Trier, Weisgerber, entre outros, e com os estudos clássicos de Pottier e Coseriu. É deles que extraímos a terminologia, bem como o embasamento que nos servirão de ponto de partida para este trabalho, sem deixar de citar, é claro, os autores que precisaram essa terminologia como é o caso, por exemplo, de TRUJILLO (1970).

Vale ressaltar que, entretanto, é Coseriu quem apresenta uma proposta que revela uma reinterpretação e precisão da teoria dos campos léxicos. Segundo GECKELER (1994, p. 12), Coseriu associa as concepções fundamentais da teoria dos campos léxicos de Trier e Weisgerber à noção das oposições funcionais e à análise do conteúdo, a partir de traços distintivos ou semas. Nossa linha de investigação está inserida no estudo do léxico com base na semântica-lexical.

Segundo COSERIU (1977, p. 146), "*un campo léxico es, desde el punto de vista estructural, um paradima léxico que resulta de la repartición de un contenido léxico continuo entre diferentes unidades dadas en la lengua como palavras y que se oponen de manera inmediata unas a otras, por medio de rasgos distintivos mínimos*".[2] Assim, cabe-nos concluir que um campo semântico é um paradigma léxico que contém traços de conteúdo comuns a todos os termos do paradigma e funcionam dentro de um mesmo sistema.

Para a seleção e delimitação das unidades que compõem o sistema 'vestuário militar', utilizamos, como ponto de partida, os dicionários semasiológicos e ideológicos por estes refletirem uma grande quantidade do

2. Tradução livre: um campo léxico é, desde o ponto de vista estrutural, um paradigma léxico que resulta da repartição de um conteúdo léxico contínuo entre diferentes unidades dadas na língua como palavras e que se opõem de maneira imediata umas com as outras, por meio de traços distintivos mínimos.

vocabulário de uma língua; além de vocabulários, obras técnicas e estudos léxicos com a finalidade de complementar a nossa investigação.

A ESTRUTURAÇÃO DO CAMPO SEMÂNTICO DO VESTUÁRIO MILITAR

Analisamos, entre outros, os dicionários de BLUTEAU (1712-1827) e de VIEIRA (1871) que apresentam uma divisão de 1.1 *Armas ofensivas portáteis* (*a. de mão* e *b. de arremesso*); e 1.2 *Armas ofensivas não portáteis* (a. *por meios mecânicos* «catabalística, neurobalísticas e pneumáticas» b. *por ação da pólvora*); 2.1 *Armas defensivas pessoais* e 2.2 *Armas defensivas coletivas*.

É importante salientar o que VIEIRA (1871) assevera a propósito da arma defensiva:

> (...) compõe-se de tudo quanto o homem tem inventado para se por a salvo dos seus inimigos; estas tomam o nome de pesooaes, e de collectivas; as primeiras compreendem tudo quanto o homem pode transportar sobre si, desde os escudos de pelle até as pezadas (sic) armaduras da cavallaria; os meios de defesa collectivos consistem nos abrigos e obstáculos qe colloca entre si e o inimigo, taes são os reductos, fossos, castelos.

Enfocamos, neste trabalho, às armas de defesa pessoal, presentes na Crônica de D. Fernando, visto que elas compõem o sistema do vestuário militar. Assim, elegemos, para integrar esse sistema, os substantivos que podem ser definidos a partir da idéia de 'utilizado para defesa pessoal na guerra', que representará o nosso arqui-semema unitário[3]. Todas as lexias desse sistema deverão ter, no mínimo, esse traço funcional.

Levar-se-á em consideração, nessa abordagem, a distribuição para análise classemática e as relações paradigmáticas do campo. Lembramos, como já foi citado, que essa análise sêmica-classemática estará centrada na categoria substantivo.

Centrados na substância fundamental do campo, naquilo que o uniformiza, trataremos da análise em traços distintivos, apresentando lexias que apresentam a substância fundamental do sistema 'vestuário militar', que serão representadas por unidades funcionais, em parte idênticas, por estarem ligadas ao arqui-semema "utilizado para defesa pessoal na guerra", e em parte diferentes, por conterem semas específicos que distinguirão as lexias.

Assim, temos a fórmula:

S = SEMAS (comuns <'arqui-semema'**> +** específicos) + **CLASSEMAS**[4]

3. Designamos por unitário, visto que o *arqui-semema* pode ser composto do conjunto de *semas* comuns.

4. Os classemas estarão indicados nessa ordem: **traço lexical** + **traço gramatical**, gênero e número.

As lexias que compõem o paradigma *vestuário militar* se relacionam pelo arqui-semema 'utilizado para defesa pessoal na guerra', representativo do sistema 'vestuário militar. Este sistema é composto por signos que nomeiam as invenções humanas no sentido de se protegerem contra o inimigo. Leva-se em consideração os componentes que servem para a defesa individual e que são transportados pelo homem. Esses componentes estão aqui relacionados pela substância do conteúdo *armadura*, subdividido em armadura utilizada na proteção do corpo, representado pelos semas 'armadura para o corpo' e 'pessoal', e armadura que protege as partes que compõem o *caput*, representado pelos semas 'armadura para a cabeça' e 'pessoal'. Armadura para o corpo: **Arnez[5], Couraça, Loriga, Caneleira, Coxote, Luva e Solha.** Armadura para a cabeça: **Bacinete, Capelina, Barvuda e Camalho.**

A substância de conteúdo apresentada no paradigma armadura utilizada na proteção do corpo consta de dois semas 'armadura para o corpo' e 'pessoal' que são constantes entre as lexias que aqui são analisadas, além do arqui-semema do subsistema 'arma', a saber 'utilizado para defesa pessoal na guerra', e do sema 'defesa' representativo do Grupo 2, 'arma defensiva'. As unidades lexicais vão estar relacionadas a vários equipamentos, entre eles os de proteção do peito e da canela.

Desse modo, verifica-se um feixe de traços que estarão distribuídos entre as sete lexias arroladas nesse paradigma:

S1 'Utilizado para defesa pessoal na guerra' S2 'Armadura para o corpo' S3 'Completa' S4 'Feito de material diverso' S5 'Proteção para o peito' S6 'Feita de couro' S7 'Saia de malha' S8 'Com lâminas' S9 'Proteção da canela' S10 'Proteção da coxa' S11 'Proteção da mão'.

Arnez[6] = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra' > **+** S4 armadura para o corpo + + S6 completa + S7 feito de material diverso) **+** inanimado **+** masculino + +/- singular}.

> *E de mim vos digo que estando* hũua *vez na cidade d' Evora, que ell me mandou* hũu *dia trinta cavallos e trinta mullas e trinta* ***arneses*** *e trinta mill livras em dinheiros, que eram mill e cento e tantos marcos de prata, e quatro azemellas, as duas d'ellas com duas camas e as outras duas com rroupa d'estrado* (...). (Cap. XXVII, p. 95, l. 57-8)

Couraça = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para o corpo + + S8 proteção para o peito + S9[7] feita de couro) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

5. O *arnez* é um tipo de armadura completa e articulada que se generaliza a partir do século XV. Cf. SELVAGEM (1999, p. 105).

6. O *arnez* é um tipo de armadura completa e articulada que se generaliza a partir do século XV. Cf. SELVAGEM (1999, p. 105).

7. Geralmente, nessa época, o termo *couraça* refere-se à armadura em couro forrado.

> *Os mouros eram muitos, e chegarom rrijamente aa cidade, em tanto que com a muita beestaria foi o combato tam grande per* hũua *parte, que Abeenfallos, capitam mouro que hi viinha, cobrou a* ***coiraça*** *que dizem de Callaforra,* (...) (Cap. XIX, p. 66, l. 26)

Loriga = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra' > **+** S4 armadura para o corpo + S10 saia de malha + S11 com lâminas) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> "*E el-rrei dom Henrrique, come ardido cavalleiro, chegou per vezes em cima de seu cavallo, armado de* ***loriga****,* (...)"(Cap. IX, p. 35, l. 58); "*Fogio el-rrei dom Henrrique, como ouvistes, depois que vio perdida a batalha; e el andava aquel dia em* hũu *gram cavallo rruço castellão, todo armado de* ***loriga*** (...) (Cap. XIV, p. 49, l. 5)

Caneleira = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra' > **+** S4 armadura para o corpo + S12 proteção da canela) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> (...) *e os que eram bem armados haviam de teer barvuda com seu camalho e estofa e cota e jaque e coxotes e* ***canelleiras*** *franceses e luvas e estoque e daga e grave* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 61)

Coxote = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra' > **+** S4 armadura para o corpo + S13 proteção da coxa) **+** inanimado **+** masculino + +/- singular}.

> (...) *e os que eram bem armados haviam de teer barvuda com seu camalho e estofa e cota e jaque e* ***coxotes*** *e canelleiras franceses e luvas e estoque e daga e grave* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 61)

Luva = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra' > **+** S4 armadura para o corpo + S14 proteção da mão) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> (...) *e os que eram bem armados haviam de teer barvuda com seu camalho e estofa e cota e jaque e coxotes e canelleiras franceses e* ***luvas*** *e estoque e daga e grave* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 61)

Solha = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para o corpo + S11 com lâminas) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> (...) *ca o corpo era bem armado de h*ũ*uas assaz fortes* ***solhas****, de guisa que os golpes maçavom o corpo e nenh*ũ*u damno faziam na carne* (...) (Cap. CXXXVIII, p. 485, l. 60); (...) *e com esforço das juras que lhe feitas aviam, ouve-sse d'aventuirar h?ua noite, avendo já nove dias que jazia no castello; e vestio h*ũ*uas* ***solhas*** *e cavalgou em cima d'h*ũ*u cavallo genete,* (...) (Cap. XXII, p. 82, l. 47)

O paradigma armadura que protege as partes que compõem o *caput* consta do sema 'armadura para a cabeça', somado ao arqui-semema 'utilizado para defesa pessoal na guerra', e ao sema 'defesa', do grupo 'arma defensiva'. Entre as quatro lexias que formam esse paradigma, listamos os seguintes semas:

S1 'Utilizado para defesa pessoal na guerra' S2 'Armadura para a cabeça' S3 'Capacete' S4 'Liso e sem adorno' S5 'Com adorno' S6 'Parte do capacete'

S7 'Proteção da barba' S8 'Cobertura de malha' S9 'Proteção da boca, barba e queixo' S10 'Feito de estofa'.

Bacinete = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para a cabeça + S6 capacete + S7[8] liso e sem adorno) **+** inanimado **+** masculino + +/- singular}.

> *Em esto chegou el-rrei dom Henrrique armado de todas armas, com o* ***bacinete*** *posto em-na cabeça, como estava prestes pera este feito* (...) (Cap. XXIII, p. 83, l. 59)

Capelina = {S1 <"utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para a cabeça + S6 capacete + S8 com adorno) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> *As armas mandou el-rrei mudar a esta guisa: do cambais mandou que fezessem jaque; e da loriga, cota; e da* ***capelina****, barvuda com camalhom* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 59)

Barvuda = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para a cabeça + S9 parte do capacete + S10 proteção da barba) **+** inanimado **+** feminino + +/- singular}.

> (...) *e os que eram bem armados haviam de teer* ***barvuda*** *com seu camalho e estofa e cota e jaque e coxotes e canelleiras franceses e luvas e estoque e daga e grave.*" (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 60); "*As armas mandou el-rrei mudar a esta guisa: do cambais mandou que fezessem jaque; e da loriga, cota; e da capelina,* ***barvuda*** *com camalhom* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 59)

Camalho = {S1 <'utilizado para defesa pessoal na guerra'> **+** S4 armadura para a cabeça + S9 parte do capacete + S11 cobertura de malha) **+** inanimado **+** masculino + +/- singular}.

> (...) *e os que eram bem armados haviam de teer barvuda com seu* ***camalho*** *e estofa e cota e jaque e coxotes e canelleiras franceses e luvas e estoque e daga e grave* (Cap. LXXXVII, p. 305, l. 60)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo semântico do vestuário militar é muito vasto e aparece significativamente representado na Crônica de D. Fernando de Fernão Lopes, o que nos permite uma visão panorâmica e parcial da indumentária militar dos portugueses e de sua atividade combativa.

Considerando as unidades léxicas constantes no sistema sob análise, percebemos a influência, no léxico do português, da tradição de diversas sociedades: célticas, germânicas, árabes, entre outras. A esse respeito, TEYSSIER (2001, p. 21) e PIEL (1989, p. 12) concordam ao afirmarem que as

8. Cf. C. SELVAGEM (1999).

palavras portuguesas de origem germânica, por exemplo, são representadas, essencialmente, por vocábulos relativos ao campo semântico da guerra e os aspectos que a envolvem.

É importante salientar que as considerações acerca deste trabalho são parciais, resultado das investigações desta primeira etapa da pesquisa. Assim, a nossa proposta, para este momento, foi apresentar uma amostragem de como é significativo um estudo do campo semântico do vestuário militar. A visão do conjunto, posteriormente, poderá mostrar que um tipo de estudo como este oferece um "olhar" bastante significativo da estruturação do léxico, em nosso caso, a do século XV; e, posteriormente, poder-se-ão analisar a estruturação semântica do campo do 'vestuário militar' e as alterações sofridas nesse mesmo campo, na atualidade, visto que várias lexias que nomeiam algumas destas vestimentas desapareceram ou ganharam novos semas[9] (por mudarem os seus caracteres), em decorrência dos novos dados sócio-culturais que foram sempre sutis e penetrantes.

Finalizamos com um trecho da Crônica de D. Fernando, em que Lopes faz uma breve referência, no Capítulo CXXXIX, p. 487, l. 12-5, à regra do filosófo, que não tem o seu nome citado no texto, que destaca: "*nam podemos saber as cousas como ssom se da causa do seu primeiro começo carecemos de todo ponto, nós o nacimento da sua prisom d'elles vaamos buscar longe d'onde veo*".

BIBLIOGRAFIA

BLUTEAU, Raphael (1712-1827): *Vocabulario portuguez e latino*..., Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus/ Officina de Pascoal da Sylva/ Officina de Joseph Antonio da Sylva, 8 v.

COSERIU, Eugenio (1977): *Principios de semántica estructural,* vers. esp. Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos.

COSTA, Ricardo da (1998): *A guerra na Idade Média:* um estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica, Rio de Janeiro, Paratodos.

GAGO-JOVER, Francisco (2002): *Vocabulário militar castellano (siglos XIII-XV)*, Granada, Universidad de Granada. (Biblioteca de Humanidades)

GECKELER, Horst (1994): *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, 2 ed. reimp.Vers. esp. Marcos Martínez Hernández. Madrid, Gredos.

HEGER, Klaus (1974): *Teoría semántica:* hacia una semántica moderna. Madrid, Alcalá.

9. Por exemplo, algumas peças, na atualidade, não se compõem mais dos mesmos caracteres o que nos leva a crer em semas que poderão desaparecer ou serem acrescentados, dentro da estuturação sêmica.

LAPA, Manuel Rodrigues (1981): *Lições de literatura portuguesa (época medieval)*, Coimbra, Almedina.

LLULL, Ramon (2000): *O livro da ordem da cavalaria*, Ed. Bilíngüe. Trad. Ricardo da Costa. São Paulo, Giordano. Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio.

LOPES, Fernão (1966): *Crónica de D. Pedro*, Ed. crítica, con introduzione e glossário a cura di Giuliano Macchi, Roma, Ateneo.

LOYN, Henry (Org.) (1997): *Dicionário da Idade Média*, Trad. Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LÜDTKE, Helmut (1974): *Historia del léxico románico*, Madrid, Gredos.

MARQUES, A. H. de Oliveira (1981): *A sociedade medieval portuguesa*: aspectos da vida cotidiana, 4 ed. Lisboa, Sá da Costa.

O'CONNELL, Robert L. (1989): *História da guerra, armas e homens*, Trad. Telma Costa. Lisboa, Teorema. (Coleção Teorema, Série Especial)

PIEL, J. Maria (1989): Origens e estruturação histórica do léxico português, In: *Lingüística histórica galego-portuguesa*, Lisboa, Instituto Nacional/ Casa da Moeda. p. 9-16.

POTTIER, Bernard (1983): *Semántica y lógica*, Vers. Española de Esther diamante. Madrid, Gredos.

ROHLFS, Gerhard (1966): L*engua y cultura: estudios lingüísticos y folcloricos*, Madrid, Alcalá.

SELVAGEM, Carlos (1999): *Portugal militar:* compêndio de história militar e naval de Portugal; desde as origens do Estado Portucalense até o fim da Dinastia de Bragança, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

TEYSSIER, Paul (2001): *História da língua portuguesa,* Trad. Celso Cunha. Lisboa, Martins Fontes.

TRUJILLO, Ramón (1970): *El campo semántico de valoración intelectual en español*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna. (Premio 'Antonio de Nebrija' 1969 del C.S.I.C.)

VIEIRA, Domingos, Fr. (1871): *Grande diccionario portuguez ou thesouro da língua portuguesa*, Porto, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes. 1871-1874. 5 v. (Publ. Feita sobre o manuscrito original, inteiramente revisto e consideravelmente aumentado).

OS ESTRANGEIRISMOS: IMPLICAÇÕES CONCEPTUAIS

Madalena Teles de Vasconcelos Dias Teixeira
Universidade de Lisboa

Resumo: A existência de estrangeirismos no léxico português é uma realidade contundente e geradora de alguns traços polémicos, quer no que concerne à interiorização destes termos pelos falantes, quer no que respeita à sua durabilidade e, ainda, relativamente à posição assumida pela entidade reguladora dos *curricula* – o Ministério da Educação. Assim, parece-me que este tema é merecedor de uma reflexão não só sobre a sua definição, mas também sobre outros aspectos que lhe são inerentes, como por exemplo as causas do seu aparecimento e a forma como são adoptados pela língua portuguesa, entre outros.

Ciente da pluralidade de sentidos que este vocábulo comporta, considerei necessário obter uma noção tão clara quanto possível. Assim, optei por partilhar algumas definições deste termo linguístico, uma vez que evidenciam algumas características distintivas e, consequentemente, marcantes, embora, em minha opinião, não haja necessidade de um esmiuçar tão profundo, como adiante mostrarei.

Verificámos a existência de duas direcções distintas, mas que se cruzam: uma de teor social e outra de teor linguístico. Deste modo, motivada por essa diversidade que é simultaneamente tão próxima, senti-me conduzida pela necessidade de uma análise mais profunda, a fim de tornar mais claros outros termos linguísticos que estão relacionados com o termo estrangeirismo, chegando à dicotomia *estrangeirismo* vs. *empréstimo*, *xenismo*, *barbarismo* e *neologismo*.

Palavras-chave: estrangeirismo, empréstimo, xenismo, barbarismo, neologismo.

Cientes da existência de estrangeirismos no léxico português e das suas controvérsias, quer a nível de consciencialização, por parte dos falantes, quer a nível de longevidade, dos próprios termos e, ainda, de atitudes pedagógicas e ministeriais, pareceu-nos importante definir o termo «estrangeirismo» e outros aspectos que lhe estão associados, como as causas do seu aparecimento, o modo como são adoptados, na Língua Portuguesa e uma possível categorização.

No entanto, o estudo deste assunto revela-se sinuoso, uma vez que, por um lado, os trabalhos desenvolvidos nesta área são escassos e, por outro, em virtude de pensarmos «que uma palavra nos veio por intermédio de uma língua, quando a verdade é que entrou por meio de outra» (Boléo, 1965: 5). Não obstante estes aspectos, também deparamos com dois factores importantes. O primeiro prende-se com o facto de a grande maioria dos falantes nativos não ser capaz de identificar se os vocábulos que estão a usar são de origem

estrangeira ou não. O segundo é relativo ao grau de aceitação e/ou longevidade dos *estrangeirismos* - alguns são usados durante um certo período de tempo e mais tarde «morrem»; outros acabam por se familiarizar com a nossa língua, existindo também a situação de se adaptarem à fonética e à grafia portuguesas, nacionalizando-se. Finalmente, existem aqueles que se encontram perfeitamente integrados na nossa linguagem (Gouveia, 2002)[1].

Causas

Talvez por este motivo tenha surgido em 1770 a *Arte da Gramática da Lingua Portuguesa*[2] de António José dos Reis Lobato, que defendia que «a correcção das linguas nacionaes é um dos objectos mais attendiveis para a cultura dos povos civilisados, sendo pelo contrário a barbaridade das linguas a que manifesta a ignorancia das nações» (citado por Marquilhas, 1991: 14). Contudo, a entrada de *estrangeirismos* continuou a verificar-se na nossa língua, pois a precária leitura feita aos antigos clássicos, a fraca leccionação das escolas, a formação pouco completa dos docentes, o gradual desvanecer de conhecimentos da Língua Latina, a nível de sintaxe, ortografia e pronúncia, a influência da língua francesa associada à «preguiça de procurar no dicionário a expressão portuguesa que corresponde à francesa» (Vasconcelos, 1966: 330), a falta de um sentimento revelador de nacionalismo[3] (Vasconcelos, 1966), o facto de assistirmos, hoje em dia, a uma miscelânea linguística entre as línguas Portuguesa e Inglesa[4], como é o caso de «printar» e «scanarizar» (entre muitos outros) e aspectos que se enquadram no âmbito da facilidade oferecida pelos meios de comunicação, onde, em conjunto com a imprensa, assumem uma responsabilidade significativa (Carvalho, 1989), contribuem para o aparecimento de *estrangeirismos*. Razões de ordem estilística (Araya & Gómez, 2000) e razões que se prendem com determinado prestígio social, religião e índices demográficos não são negligenciados por Franquesa (2000), que os refere de um modo bastante frequente.

1. Cf. *Op. Cit.*

2. Documento de acesso interditado.

3. Entenda-se nacionalismo na concepção de Vasconcelos. Com um objectivo dignificador, João de Barros escreve *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, onde apresenta seis aspectos dignos de tal louvor: «riqueza vocabular; conformidade com a língua latina e filiação nela; gravidade e majestade; sonoridade agradável e facilidade de pronunciação; carácter abstracto; possibilidade de aquisição de vocábulos por meio de adopções e adaptações (sobretudo latinismos) (1969: 26/27).

4. Veja-se, por exemplo, o caso dos Estados Unidos da América, que, segundo Casteleiro (2002), são os responsáveis pela «agitação» linguística que se tem verificado no nosso (e em outros) país, atribuindo esta situação ao facto de os E. U. A. terem uma grande capacidade de produção «em todos os domínios, como o económico, o informático, etc.»

Conceitos

Uma vez que este vocábulo comporta elevada pluralidade de sentidos, torna-se imperioso obter uma perspectiva tão nítida quanto possível.

Assim, numa primeira fase, resolvemos mostrar algumas definições do termo, que, embora parecendo pouco profundas, evidenciam traços distintivos.

Cândido Figueiredo[5] (1981) entende que este vocábulo designa o «emprego de palavra ou frase estrangeira. Palavra ou frase estrangeira. Estrangeirice.» (p. 1124). Morais Silva[6] (1952: 906) já o define como «coisa do estrangeiro», utilizando Aquilino Ribeiro como «ilustração» «essas coisas da civilização são estrangeirismos», acrescentando que «o estrangeirismo é hoje universal». Contudo, Domingos Vieira[7] (1873) encara o vocábulo estrangeirismo como «erro de linguagem que consiste em empregar palavras das línguas estrangeiras, sem necessidade alguma.» (p. 438). Ideia, igualmente, defendida por Bivara[8] (1948) «imitação desnecessária da linguagem ou frases, modas estrangeiras: O estrangeirismo ou monomania de adaptação do estrangeiro à vida nacional (Fialho, *Gatos*, IV)» (p. 305).

Que se trata de uma «palavra estrangeira» não é uma definição que, aparentemente, nos apresente grande novidade. Mas se pensarmos como é que essa palavra chegou a uma determinada língua, receptora, qual a sua origem, como é que foi adaptada (isto em situação de adaptação) e quais os processos e as formas dessa adaptação, a situação já nos parece merecedora de uma reflexão mais atenta. De salientar, ainda, que a configuração do termo *estrangeirismo* como um «erro de linguagem» é, de imediato, conducente ao pensamento de um acto de incorrecção linguística, que tem que ser corrigido. Esta situação implica, igualmente, a necessidade de uma mesma atitude relativamente ao significado do termo propriamente dito. No entanto, esta última definição não nos parece uma explicação significativa, se tivermos em conta que a palavra estrangeira só sobrevive e se fixa numa língua se houver necessidade do seu uso.

Quanto ao facto de um estrangeirismo ser uma «imitação desnecessária», é um aspecto do qual não nos podemos alhear, uma vez que muitas imitações se verificam por moda (Casares, 1992), evidenciando, assim, mais uma vez, o já referido carácter passageiro ou não de uma palavra estrangeira numa língua.

Na realidade, ao lermos as definições apresentadas pelos dicionaristas em foco, a primeira questão que, inevitavelmente, colocamos é a seguinte: - Quais terão sido os critérios que utilizaram para chegarem a estas explicações?

---

5. Cf. *Op. Cit.*
6. Cf. *Op. Cit.*
7. Cf. *Op. Cit.*
8. Cf. *Op. Cit.*

Parece-nos, à primeira vista, que Morais (1952) se deteve em critérios mais relacionados com a moda. Note-se o uso do termo «civilização», que traduz um «conjunto das condições materiais e tecnológicas, das crenças e formas de arte, das ideias e valores da sociedade ou de um grupo de sociedades» (Casteleiro, 2001: 833)[9].

No entanto, outros dicionaristas parecem reflectir sobre conteúdos de carácter linguístico. Figueiredo (1981), de forma algo superficial, refere-se a «palavra ou frase», remetendo-nos para um contexto da língua/linguagem. Domingos Vieira (1873) é objectivo quando explica o termo estrangeirismo como sendo um «erro de linguagem».

Bivara (1948) é aquele que parece englobar na sua definição os dois critérios anteriormente mencionados: Moda e Linguística. Não se esquecendo de salientar que as imitações de linguagem e de moda são «desnecessárias».

Observámos, deste modo, que o alcance semântico das definições apresentadas nos aponta para duas direcções diferentes: uma de ordem linguística e outra que se relaciona com o factor sociedade.

Assim, uma vez que a definição de estrangeirismo se apresenta através de um leque tão recheado de matizes, considerámos necessária a realização de uma análise mais profunda, passando pela inevitabilidade de clarificarmos outros termos que se lhe encontram intimamente ligados, uma vez que, para alguns investigadores, a existência de um dos termos pressupõe a existência de outro(s). Chegámos, deste modo, aos conceitos de *estrangeirismo* vs. *empréstimo*, *neologismo*, *xenismo* e *barbarismo*.

Estrangeirismo vs. Empréstimo

Guilbert (citado por Catach[10], 1979: 71) preconiza que «l'emprunt (…) se situe sur le plan des rapports entre le système linguistique français et le système des langues étrangères vivantes. Ce sont des segments linguistiques d'une structure phonique, syntaxique et sémantique (…) conforme à un autre système». Catach (1979) acrescenta, também, a grafia à estrutura dos segmentos linguísticos.

Mas esta questão não é tão nítida quanto parece, uma vez que envolve outros aspectos que a tornam mais complexa. Como veremos adiante, empréstimo e estrangeirismo são termos que designam realidades linguísticas algo difíceis de definir e, consequentemente, distinguir.

Gómez (1998) refere que os estudos hispânicos sobre a distinção entre estrangeirismo e empréstimo se revelam com pouca projecção, tendo, por este

9. Cf. *Op. Cit.*

10. Cf. *Op. Cit.*

motivo, M. Seco (1977) utilizado critérios semelhantes aos usados pela linguística alemã «Lehnwörter y Fremdwörter».

Curiosamente, esta distinção não se baseia, essencialmente, em critérios científicos, mas na necessidade imposta por historicistas e normativistas, apresentando, deste modo, uma diversidade de opiniões sobre esta dicotomia.

Assim, R. Gusmani (1981) menciona que:

Há autores que consideram que o fundamental é densidade da assimilação formal, face à língua receptora.

Outros linguistas preconizam que a distinção da dicotomia radica, na assimilação morfológica, ou seja, na forma como é feita a adopção na língua receptora.

Também existem aqueles que advogam critérios como o «sentimento» ou a «consciência linguística» dos falantes da língua receptora.

À semelhança da Alemanha, também a Inglaterra se dedicou à clarificação das terminologias em foco, através dos coordenadores do *Oxford English Dictionary*, propondo «quatro subconjuntos léxicos»[11] (Gómez, 1998: 34), que tiveram como suporte a ortografia, a intencionalidade, o uso pelos falantes e o registo em dicionários:

Naturals: categoria que engloba as palavras da língua receptora e as palavras completamente "nacionalizadas".

Denizens: palavra estrangeira que se encontra generalizada no seu uso, mesmo que, ainda, não tenha sido aceite pela norma, quer formalmente, quer gramaticalmente.

Aliens: palavra que designa uma realidade estrangeira e para a qual é necessário um termo linguístico equivalente, numa dada língua receptora.

Casuals: palavra que não integra o uso habitual de uma língua e é usada com finalidades específicas.

M. Seco (1977), já referido, adopta, uma designação de carácter mais generalista para esta dicotomia, para que se possa evitar uma possível instabilidade causada pela polissemia do termo *empréstimo* - «importação» (p. 35). No entanto, distingue *empréstimos* como sendo palavras já assimiladas e «digeridas» (p. 35) pela língua receptora, tanto a nível gráfico como fonético, e *estrangeirismos* como o uso de palavras sentidas como estrangeiras, pelos falantes, isto é, «enquistadas» (p. 35) na língua que as usa.

Xenismo

Para Carvalho (1989), a distinção entre empréstimo e estrangeirismo radica no facto de um empréstimo ser um estrangeirismo que já foi submetido a adaptações de várias formas.

11. Tradução nossa.

O termo estrangeirismo, em si, aplica-se a palavras que fazem parte de uma determinada língua estrangeira e que são usadas numa dada língua receptora sem que haja qualquer tipo de adaptação, sendo-lhe atribuída a designação de *xenismo* (p. 43). Já anteriormente Guilbert (1975: 92) se referia ao termo *xenismo* como sendo designador do que permanece, de facto, estrangeiro, particularizando nomes próprios[12], nomes de rios[13] e nomes de cidades[14].

Para o belga Deroy (1980), o *xenismo* é uma fase pertencente ao processo de integração de uma palavra estrangeira de uma língua importadora, actuando como uma espécie de fronteira entre o empréstimo e a palavra estrangeira.

No entanto, Gómez (1998) considera que a linguística francesa tem duas situações distintas para a utilização da classificação de xenismo. Uma que se refere a determinada realidade estrangeira, revestindo-se, portanto, de um carácter etnológico e outra de âmbito linguístico, que compreende elementos linguísticos que se encontram perfeitamente integrados na língua que os recebe. O mesmo autor considera que, embora o termo xenismo seja útil para a realização de estudos num determinado contexto cultural e etnológico, não se define de forma clara. Por este motivo propõe, para a primeira situação mencionada, o termo «exotismo» (p. 38), também utilizado por G. Haensch (1975), uma vez que este se refere a vivências (cultura, costumes e língua) estrangeiras distantes e para a segunda defende que só a intensidade do uso poderá contribuir para a categorização, ou não, do termo como um empréstimo.

Neologismo

Por uma questão essencialmente vincada pelo purismo linguístico, a filologia Francesa dedicou-se de forma mais profunda à distinção da dicotomia Lehnwort/Fremdwort, já por nós referida. Mais uma vez Deroy (1980) tem uma posição bastante marcante para o estudo da Linguística, preconizando que o empréstimo é um neologismo, mas que uma palavra estrangeira não se enquadra na mesma categoria, considerando o uso como o ponto de partida para a distinção entre ambos os termos.

Palavras estrangeiras são termos cujo uso se revela pouco significativo dentro de um ciclo linguístico, correndo, inclusivamente, o risco de não serem entendidas.

Ainda de salientar que, se, por um lado, Alves (1990), de forma bastante sumária, define neologismo como « o elemento resultante» (p. 5) de um «pro-

12. Tradução nossa.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

cesso de criação lexical» (p. 5) (neologia), por outro Lázaro Carreter (1968) postula o termo como «palabra de nueva creación. Ordinariamente, el neologismo sirve para dar nombre a un objecto o a un concepto nuevos. Puede surgir por composición normal o híbrida, derivación, préstamo, metáfora, etcétera, apelando, por tanto, a elementos significativos ya existentes en la lengua (palabras, afijos, etc) o en otra lengua» , o que aprofunda mais o conceito, acrescentando as causas do seu surgimento.

Para Cardona (1988) o significado do termo *neologismo* revela-se abrangedor de três contextos distintos, consistindo na formação de palavras com base na própria língua, com base na «mistura» de uma língua receptora e de língua importadora e com base no uso, apenas, de termos de outra língua.

Como se pode verificar através das situações supramencionadas, neologismo é um termo linguístico complexo. Aspecto que leva a uma tipificação do conceito proposta por Egea & Juncadella (2000). Assim, vejamos: a) neologismos que não aparecem nos dicionários, mas cuja formação é feita por processos de composição e derivação aceites pela norma linguística; b) neologismos «fronterers» (p. 123) que se situam nas mediações existentes entre os processos normativos e os de tendência ao desvio a esses mesmos processos; c) neologismos que evidenciam de forma clara a fuga às regras impostas pela norma linguística e que chegam até nós por imitação de outras línguas.

Barbarismo

Outra designação que, frequentemente, nos aparece associada ao termo estrangeirismo é o barbarismo.

Veja-se, por exemplo, a posição tomada por Fernández-Sevilla (1974), que se refere ao «Problema de los Barbarismos» (p. 132) de uma forma quase agressiva, responsabilizando a incompetência dos tradutores, a vaidade dos jornalistas e a publicidade comercial, acrescentando que nada se faz no sentido de «limar las asperezas de esos barbarismos en bruto» (p. 132) e que é uma situação condutora à desunificação linguística, podendo mesmo uma língua atingir um ponto de fragmentação. Mas serão os empréstimos barbarismos?

Gómez (1998) considera barbarismo, apenas, como sendo um hiperónimo de estrangeirismo que, por sua vez, funcionará como um hiperónimo de «vicios de dicción» (p. 52), onde, então, se poderia incluir outro tipo de erros como o «solecismo» (p. 52).

Também Lluís Payrató (1984) defende a inclusão do termo solecismo, uma vez que o termo barbarismo se revela com uma definição instável, pois, para além de evidenciar «una concepción precientifica» (p. 52) da língua, também se reveste de um carácter purista contra eventuais influências estrangeiras.

«Vicios de dicción» é uma definição apresentada pela Real Academia Espanhola (1931), na medida em que estes consistem na má pronúncia ou

ortografia e no emprego incorrecto de vocábulos, abrangendo, deste modo, três níveis linguísticos distintos: a nível da fonética, a nível da grafia e a nível lexical.

A Real Academia Espanhola salienta, ainda, dentro dos níveis supramencionados, a distinção entre «barbarismos autóctonos y barbarismos extranjerizantes» (p. 53), uma vez que o termo barbarismo nem sempre compreende o uso de termos estrangeiros.

Assim, a nível fonético e gráfico e dentro dos barbarismos «autóctonos» temos: a incorrecção ortográfica e a má acentuação e pronúncia das palavras. No que respeita aos barbarismos «extranjerizantes», podemos detectar: a utilização de grafias pertencentes a outras línguas e a utilização de «exónimos tradicionales» (p. 54). A nível gráfico e, novamente dentro dos barbarismos «autóctonos», encontramos: « los que se valen de vocablos nuevos contrarios a la analogía y a la índole» de uma língua receptora. Relativamente aos barbarismos «extranjerizantes» há a consciência de que são provenientes de outras línguas.

A noção de barbarismo reporta, portanto (mas não apenas), a vocábulos introduzidos numa determinada língua, mas que ainda não passaram por qualquer processo de adaptação.

Como se pôde observar, ao longo da apresentação, os linguistas mencionados referenciam esta temática com fronteiras que considero, simultaneamente, distintas e ténues, conduzindo, por vezes, a uma classificação dúbia entre o facto de uma palavra estrangeira poder ser um elemento e/ou um processo. As distinções apresentadas são necessárias, sobretudo, por motivos de ordem prática, podendo contribuir para um estudo mais específico e metodológico. No entanto, o facto de uma língua funcionar e, por isso, mudar oferece uma perspectiva prática que pode não se coadunar com a exigência requerida pelas definições em foco.

Na realidade, as designações de *estrangeirismo, empréstimo, xenismo, neologismo* e *barbarismo* são termos que, apesar de pertencerem ao domínio da linguística, podem ser entendidos através de uma metáfora do foro gastronómico – um bolo. A neologia, uma vez que reporta à criação e renovação lexical, é o bolo e os barbarismos, os empréstimos, os estrangeirismos e os neologismos são as fatias que o constituem.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, I. (1990). *Neologismo. Criação lexical*. São Paulo: Ática.

ARAYA & GÓMEZ. (2000). «La neologá de préstamo en la prensa gallega» in *La Neologia en el tombant de Segle*. Barcelona: Observatori de Neologia, Institut Universitat de Lingüística Aplicada, Universtat Pompeu Fabra. Pp. 133-146.

BIVARA, A. (1948).3ª ed. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Vol. I (A-G). Caldas Aulete. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

BOLÉO, P. (1965). 2ª ed. *O problema da importação de palavras e o estudo dos estrangeirismos (em especial os francesismos) em português*. Coimbra: Auro Pretiosior.

CARDONA (1988). Dizionario di linguistica. Roma: Armando.

CARVALHO, Nelly. (1989). *Empréstimos Linguísticos*. São Paulo: Ática.

CASARES, J. (1992). 3ª ed. *Introducción a la Lexicógrafía Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CASTELEIRO, M. (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

CATACH, N. (1979). «L'intégration graphique des mots nouveax». In *Néologie et lexicocologie*. Collection «Langue et Langage». Larousse université: Librarie Larousse. (pp. 67-72).

DEROY, L. (1980). *L'emprunt linguistique*. Paris

EGEA & JUNCADELLA**.** (2000). «Els neologismes en un servei lingüístic: problemes I solucions». In *La Neologia en el tombant de Segle*.Barcelona: Observatori de Neologia, Institut Universitat de Lingüística Aplicada, Universtat Pompeu Fabra. Pp. 121-132.

FERNÁNDEZ-SEVILLA, J. (1974). *Problemas de Lexicografia Actual*. Bogota: Yerbabuena. Publicaciones del Instituto Caro Y Cuervo.

FIGUEIREDO, C. (1981). 16ª ed. *Dicionário de Língua Portuguesa*. Vol. I (A-G) Amadora: Livraria Bertrand.

FRANQUESA, E. (2000). «La innovació terminològica I l'actualizació de la llengua». In *La Neologia en el tombant de Segle*.Barcelona: Observatori de Neologia, Institut Universitat de Lingüística Aplicada, Universtat Pompeu Fabra. Pp. 109-120.

GÓMEZ-CAPUZ, J. (1998). *El préstamo lingüístico. Conceptos,* problemas *Y métodos*. València: Universitat da València.

GOUVEIA, C. (2002). «O género dos estrangeirismos». *XVIII Encontro da Associação Portuguesa de Linguística*. Porto 2 de Outubro. Comunicação gentilmente cedida pela autora (no prêlo).

GUILBERT, L. (1975). *La créativité lexicale*. Larousse Université: Librairie

Larousse.

GUSMANI, R. (1981). *Saggi Sull'interferenza Linguistica*. Vol. I. Florencia: Casa Editrice Le Lettere.

HAENSCH, G. (1975). "Interferencias y contactos de lenguas: problemas fundamentalesy metodologia de los procesos de irradiación y recepción lingüísticos". In *Conferencia inédita mecanografiada*. 1-21.

LÁZARO CARRETER, F. (1968). 3ªed. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

MARQUILHAS, R. (1991). *Norma Gráfica Setecentista. Do Autógrafo ao Imprenso*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

PAYRATÓ, L. (1984). "Barbarismes, manlleus i interferències. Sobre la terminologia dels contactes interlingüístics ». In *Els Marges*, 32. (Pp. 45-58).

REAL ACADEMIA ESPÑOLA. (1931). *Gramática Española. Madrid*: Espasa-Calpe.

SECO, M. (1977). "El léxico de hoy". In R. Lapesa (coord.). *Comunicación y lenguaje*. Madrid: Karpos. (Pp. 183-201).

SILVA, M. (1952). 10ª ed.*Dicionário de Língua Portuguesa*. Vol. IV Lisboa: Editorial Confluência

VASCONCELLOS, J. L. (1966). 4ª ed. *Lições de Filologia Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.

VIEIRA, D. (1873). *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*. Vol. III. Porto: Editores Ernesto Chardrone e Bartholomeu H. de Moraes.

XII

LÍNGUA: LÍNGUA LITERÁRIA

O VOCABULÁRIO REGIONAL DE ARTHUR DE SALLES

Célia Marques Telles
Grupo de Filologia Românica – Universidade Federal da Bahia/CNPq

Resumo: O resgate da obra do poeta baiano Arthur de Salles permitiu que se verificasse ser grande parte dela de temática regionalista. Somente após o levantamento de toda a sua obra dispersa e o conhecimento relativo da sua obra inédita foi possível determinar com mais exatidão o universo dessa obra. Por outro lado, somente a análise do paratexto (em especial, a correspondência e as entrevistas) revelou elementos que permitiram o resgate de aspectos da cultura do Recôncavo Baiano e do semi-árido sergipano. Nessa análise considerou-se sempre a pessoa do poeta como um ser atento aos acontecimentos que o rodeiam, e envolvem, no ambiente social em que ele se movimenta, daí o interesse pelo conhecimento dos aspectos regionais aí introduzidos. O estabelecimento das relações dentro do processo de construção do seu texto mostra qual o seu procedimento, manipulando o léxico regional na produção do discurso. O resgate da obra do autor, na perspectiva da filologia textual, passa tanto pela reconfiguração do autor como pela retomada do texto pelo autor-leitor de si mesmo, construindo o seu discurso, a partir da sua gramática inerente. Assim, o estudo do vocabulário regional de Arthur de Salles tem ajudado na percepção do processo de construção da gramática estilística sallesiana. Analisaram-se: o homem, a habitação, a embarcação, os instrumentos do *pescador*, da *marisqueira* e do *sertanejo*, os frutos do mar, a lavoura e o comércio. Obteve-se, assim, a partir do conhecimento do léxico uma visão nova da obra édita e inédita de Arthur de Salles. Por outro lado, o uso que o poeta faz da linguagem, como vai demonstrado nos textos em processo, levou ao conhecimento do homem, baiano, finissecular oitocentista, que produziu intensamente ate finais da década de trinta do século vinte.

Palavras-chave: obra de temática regional, estudo do vocabulário, estruturas lexemáticas, regionalismos baianos.

INTRODUÇÃO

A obra do poeta baiano Arthur de Salles tem sido caracterizada pelas suas ligações com a estética simbolista ou com a parnasiana. O resgate dessa obra permitiu que se verificasse ser grande parte dela de temática regionalista, cujo pano de fundo é o Recôncavo Baiano, especificamente Passé, terra de seus avós maternos, bem conhecida desde a sua meninice, além da região do semi-árido de Sergipe (Estância) onde viveu dos doze aos quatorze anos[1]. Seus

1. Conforme declara em carta a Durval de Moraes (doc. 070: 039).

personagens são a gente simples do sertão e do povoado de pescadores. Nessa análise, considera-se sempre a pessoa do poeta como um ser atento aos acontecimentos que o rodeiam, e envolvem, no ambiente social em que ele se movimenta[2], daí o interesse pelo conhecimento dos aspectos regionais aí introduzidos, tendo como objetivo principal a análise do processo de construção do discurso sallesiano. Somente após o levantamento de toda a sua obra dispersa, publicada em periódicos (jornais e revistas), e o conhecimento relativo da sua obra inédita (textos terminais, borrões passados à limpo, rascunhos e anotações) foi possível determinar com bastante exatidão o universo da sua obra. Por outro lado, somente a análise do paratexto da sua obra[3] (a correspondência e as entrevistas) revelou elementos que permitem o resgate dessa parte tão importante da obra sallesiana que recupera aspectos da cultura da Cidade da Bahia (i.e. Salvador), do Recôncavo Baiano (uma comunidade de pesca, Passé) e do semi-árido sergipano: descrevendo sua gente, seus hábitos, suas crendices. O estabelecimento das relações dentro do processo de construção do seu texto mostra qual o seu procedimento, manipulando o léxico regional na produção do discurso.

O resgate da obra do autor, na perspectiva da filologia textual, passa tanto pela reconfiguração do autor como pela retomada do texto do autor-leitor de si mesmo, construindo o seu discurso, a partir da sua gramática inerente, e manipulando os elementos lexicais e morfológicos, através dos movimentos de deslocamento, substituição, supressão ou acréscimo[4].

A obra de temática regional de Arthur de Salles já analisada[5] compreende textos em poesia (*Sangue-mau* e *O ramo da fogueira*, além da terceira parte de *Poesias*, por ele denominara *Dias Ruraes*) e, pelo menos até o momento, quinze textos em prosa (os *Rincões Patrícios*) na sua quase totalidade não publicados, ou, pelo menos, de que não se conseguiu encontrar a publicação, como se pode ver no Quadro 1.

2. CARVALHO, Romulo de: "Palavras prévias", em *O texto poético como documento social*, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1995, pp.vii-viii.

3. TELLES, Célia Marques: "O paratexto e o resagate da obra do autor", em *II Encontro Internacional de Filologia*, Rio de Janeiro, setembro de 2005.

4. Análises feitas segundo a proposta de Luiz Fagundes Duarte (DUARTE, Luiz Fagundes: *A fábrica dos textos: ensaios de crítica textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Cosmos, 1993).

5. Resultados em julho de 2005.

1903	*Passé*		Nova Revista	
1908	*Canção Mysteriosa*		Gazeta do Povo	
1908	*Flor do mar*		Gazeta do Povo	
1908	*O Triplo amor*		Gazeta do Povo	
1908	*Ao mar!*		Gazeta do Povo	
1911	*O Assassino do Sol*		A Seara de Ruth	1911
			Asterio de *CAMPOS. Varias ascriptas*	1917
			Bahia Ilustrada	1921
			Diario da Tarde	1930
1913	*O Ramo da fogueira* (prosa)		Os Annaes	
1915 c.[6]	*[Anthero]*		Manuscrito	
1915 c.	*O Dote de Mathilde* (A)		Manuscrito	
1915 c.	*O Dote de Mathilde* (B)		Manuscrito	
1915 c.	*O Dote de Mathilde* (C)		Manuscrito	
1915 c.	*[Gedeão]*		Manuscrito	
1915 c.	*Ilha da Trindade*		Manuscrito	
1915 c.	*João Capistas*		Manuscrito	
1915 c.	*A Planta amarga*		Manuscrito	
1915 c.	*[Sancho Rodrigues]*		Manuscrito	
1915 c.	*O Ultimo Bôbo*		Manuscrito	
1915 c.	*[De viola e cantador]*		Manuscrito	
1915 c.	*[Canario Pardo]*		Manuscrito	
1918	*Os Mulungus*		[Carta a Durval de Moraes]	1911
			Bahia Illustrada	1918
1919-1929	*Andorinhas* [nada]		A Rajada	
1920 (1901-1915)	*Dias ruraes (Poesias)*	*Paysagem*	Revista do Gremio Literario da Bahia	1904
		Estiada	Nova Cruzada	1906
		A Missa do gallo	Bahia Illustrada	1919
		Natal	Bahia Illustrada	1919
1923	*Vila de S(ão) Francisco*		Diario Official da Bahia	
1924-1925	*Sangue máo*		[Escrita]	1924-1925
			Imprensa Official	1928
			Era Nova	1948
1929 c.	*O Ramo da fogueira* (mss.)		Manuscrito	
1929	*Chouponas*		Arco & Flexa	
1929	*Cogueiras*		Arco & Flexa	
1929	*Espumas* [nada]		Arco & Flexa	
1929	*O Ramo da fogueira* (poema)		A Luva	1929
			Dono Casmurro	1942
			Era Nova	1948

Quadro 1 - A Obra de temática regional

O ESTUDO DO VOCABULÁRIO

Em 1985 – quando se começou a discutir como fazer o vocabulário de Arthur de Salles, nos *Seminários de Filologia Românica*[7], logo após a discussão do

6. O doc. 079:0469/HS (f. 24) acha-se datado: " Villa – Junho – 1915" e assinado: "Arthur de Salles".

7. GAMA, Nilton Vasco da (dir.): *Seminários de Filologia Românica*, Salvador, IL/DFEL/SFR, seção de 25 jul. 1985.

Glossário apenso à edição crítica do poema *Sangue-mau* – chamava-se a atenção para alguns fatos, que hoje norteiam o estudo que se está fazendo:

1) fazer exaustivamente todo o vocabulário seria impossível, devendo o trabalho ser feito aos poucos;

2) nas entradas lexicais verificar as acepções dadas pelo poeta, não dicionarizadas;

3) nas entradas lexicais verificar as acepções pouco comuns, perdidas nos dicionários;

4) nas entradas lexicais verificar as acepções diferentes do uso comum, isto é, as de uso poético;

5) verificar sobretudo a realidade contextual;

6) distribuir as lexias em forma de índice por matéria, sem colocar, de início, a acepção.[8]

Tem sido com esse roteiro que os glossários anexados às diferentes edições dos textos sallesianos vêm sendo elaborados. Acrescente-se que em dois desses trabalhos, foi realizado um estudo com base no sistema racional de conceitos de R. Hallig e W. von Wartburg[9]:

a) o estudo do vocabulário do poema *Sangue-mau*, que constitui a dissertação de Adevaldo Pereira de Aragão[10];

b) o estudo do vocabulário dos *Poemas do mar*, que integra a edição crítica e diplomática, com um estudo genético, preparada por Rosa Borges Santos Carvalho[11].

A propósito do levantamento de um vocabulário, é necessário lembrar que se trata de uma operação delicada, cheia de ciladas, cujo terreno é movediço, entre fronteiras que nem sempre separam claramente os domínios. Além disso, é bom não esquecer até que ponto é possível elencar uma lista perfeita de nomes e de locuções cujo sentido é absolutamente próprio a uma zona lingüística limitada no tempo e no espaço. Tomando-se todas essas precauções, poder-se-á facilitar o acesso ao texto pelo leitor não especializado, fornecendo os elementos que justificam a inclusão das formas lexicais selecionadas[12].

---

8. Este é o estágio documentado neste trabalho, do qual foram excluídas as abonações para atendimento às exigências de publicação.

9. HALLIG, Rudolf e WARTBURG, Walther von: *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie*; Versuch eines Ordnungsschemas, 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin, Akademie-Verlag, 1963. Trad. ao port. e adapt. de Nilton Vasco da Gama.

10. ARAGÃO, Adevaldo Pereira de: *O Vocabulário do poema "Sangue-mau" de Arthur de Salles segundo o sistema racional de conceitos de Hallig e Wartburg*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2001. Diss. de Mestrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

11. CARVALHO, Rosa Borges Santos: *"Poemas do mar" de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2001. Tese de Doutorado orient. por Nilton Vasco da Gama.

12. VERDEVOYE, Paul: "Autour de l'établissement d'un glossaire; le cas de Don Segundo Sombra", em SEGALA, Amos (ed.): *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XXe. siècle: théorie et pratique de l'édition critique*, Roma, Bolzoni, 1988. pp. 187-9. Essas observações justificam o estudo do léxico

Tem-se, desse modo, a partir do conhecimento do léxico uma visão nova da obra édita e inédita de Arthur de Salles. Por outro lado, o uso que o poeta faz da linguagem, como vai demonstrado nos textos em processo, leva ao conhecimento do homem, baiano, finissecular oitocentista, que produz intensamente até os finais da década de trinta do século vinte.

Arthur de Salles é aqui o autor implicado, idealmente construído em função de uma abordagem interpretativa, constituindo uma entidade com consciência teórico-epistemológica relativamente ao estabelecimento da responsabilidade autoral e do que ela envolve[13]. Ele usa o seu léxico ou dicionário mental para descrever o mundo que o rodeia, demonstrando o seu conhecimento específico da terra e do homem baianos.

Para o conhecimento da manipulação do léxico pelo poeta baiano, foi de grande importância a sua correspondência com Durval de Moraes, na qual discute com o amigo, como, por exemplo em:

> Não esperava o Poeta luminoso de Visio que o
> Annibal <eleva>[14] lhe levasse um revoltado, um
> insubimisso, um pensador, fóra dos moldes communs
> do pragmatismo litterario, dizendo sem curvaturas
> vertebraes, sem timidezas (olha lá este substantivo
> que o Annibal pode condemnar a um fuzila-
> mento summario!) o seu modo de ver, de sentir
> e de praticar a Arte. Era de esperar tudo isso,
> não [↑ só] da parte delle como da tua. (s.d., 071:0406, 4r^{O}, L.13-21)

Um dos exemplos mais importantes é aquele dos trechos:

> Eil-os os exigidos consertos.
> Na hora magna da Vida – essa hora da Tristeza
> [A mão que abafa o grito ao <*bl*> que blasphema e o aquece
> Se do negro Destino etc.
> E quantos, por esta hora, a vaga tenebrosa
> E o tragico esplendor ... —
> Quanto ao exsurge ficou excellente. É um
> verbo muito meu amigo. (30.11.911, 062:0249, 1r°, L. 15-20 - 2r°, L. 1)

---

que integra o capítulo *El lenguaje en "Don Segundo Sombra"; texturas, formas, glosario* de Elena M. Rojas, na edição crítica da Coleção Arquivos (GÜIRALDES, Ricardo: *Don Segundo Sombra*, 2. ed., Madrid, ALLCA XX, 1996. p. 369-419. Ed. crít. coord. por Paul Verdevoye).

13. REIS, Carlos: *O Conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, 2. ed., reimp., Coimbra, Almedina, 1999. p. 55.

14. Na transcrição dos movimentos da escrita, foram usados os operadores: **< >** = emenda por riscado; **[↑]** = acréscimo na entrelinha superior; **<†>** = riscado ilegível. No desenvolvimento das abreviaturas usaram-se parênteses: **( )**.

e mais adiante, ao final da mesma carta:

> N. B. Quanto á particula foi tambem de bom aviso. (30.11.911, 062:0249, 2r^{O}, P.S.)

Refere-se ao *exsurge* como sendo *um verbo muito seu amigo*. Nesse caso, Arthur de Salles aceita, mais uma vez, a sugestão do amigo, alterando o seu texto (testemunho 0429).

A correspondência de um escritor, achando-se fora da submissão do seu objeto, a obra, traz a intervenção do que Maurice Schöne chamou de *quid proprium* de cada autor, ou seja o seu temperamento revelador do seu estilo. É onde o leitor encontrará o homem[15].

Outras vezes é o seu conhecimento do léxico e das possibilidades de criação de novas palavras que aparecem no seu discurso. Entre os manuscritos de Arthur de Salles existem alguns que atestam a sua preocupação com o léxico. São anotações retiradas de dicionários, transcritas nos rascunhos de textos diferentes:

> - 004:0080 (r^{O}. e v^{O}.) é uma relação de palavras em expressões ou com o sentido anotado;
> - 017:0165 (r^{O}.) é uma relação de palavras com explicações;
> - um deles traz o título "Pequeno dicionario de palavras e f(olha) de significações" (017:0167, 2v^{O}., 2r^{O}., 1r^{O}., 1v^{O}.).

É preciso não esquercer, como lembra Roland Eluerd, ao tratar das questões de método na Lexicologia, que o essencial é sublinhar que todo estudo do vocabulário não pode ignorar os princípios acostumados, institucionais, que acompanham a validade do vocabulário considerado, nem o fato de que o uso de todo vocabulário, mesmo técnico, inclui práticas de poder e de persuasão, emoções e interesses diversos. Adverte, ainda, que não é um defeito de método, mas a recusa do dilema realismo ou idealismo que dará conta da concordância necessária nas definições e nos julgamentos[16].

Por outro lado, Edna Nascimento, a propósito do glossário de *Grandes sertão: veredas* de João Guimarães Rosa, ressalta que o glossário busca determinar a formação de um sentido ou mesmo de novos sentidos, funcionando como o retentor de um saber gerado naquele discurso, *ad hoc*. Lembra, então que, no caso de Guimarães Rosa, elaborar um glossário é estar atento para a gênese do sentido nos mais diferentes níveis da língua[17]. Um glossário deixa, assim, de ser

15. SCHÖNE, Maurice: *La Langue de Flaubert: a propos de la Correspondance, langue écrite et langue parlée*, Paris, D'Artrey, s. d. p. 70.

16. ELUERT, Roland: *La Lexicologie*, Paris, PUF, 2000, p. 115.

17. NASCIMENTO, Edna Maria F. S.: "O Glossário de *Grande sertão: veredas*", em WILLEMART, Philippe (org.): *Gênese e memória*, São Paulo, APML/Annablume, 1995. p. 179.

um simples rol de palavras com a finalidade de elucidar o sentido de termos regionais, ganhando novo valor na compreensão do porquê foram reunidos e registrados[18].

No que tange ao vocabulário da cultura material, o estudo das palavras conduz ao estudo das coisas. Assim, no campo da lingüística, a história lingüística se converte na história cultural em seu sentido mais estrito e o lingüista se coloca em íntima relação com o etnógrafo e com o arqueólogo[19]. Estabelece-se, desse modo, uma intercomunicação entre língua, cultura e folclore que leva a aprofundar-se o conhecimento da cultura dos povos[20].

CAMPOS LEXICAIS NO VOCABULÁRIO SALLESIANO

Na perspectiva da lexicologia discursiva coseriana[21], o uso do léxico de uma língua mostra as preferências e as constantes semânticas dos escritores. Assim, o estudo do vocabulário regional de Arthur de Salles ajuda na percepção do processo de construção da gramática estilística sallesiana, ou seja como o poeta processa os elementos lingüísticos de que dispõe para a construção do seu discurso, no caso a manipulação do léxico. Desse modo, procurar-se-á mostrar o vocabulário usado pelo poeta baiano para descrever o cotidiano da cidade, as atividades de uma comunidade ribeirinha, os hábitos alimentares, a habitação em um povoado, que, em seu tempo, era marcado pela atividade pesqueira, e a sua vivência no semi-árido.

a) designações relativas ao tipo humano e às suas aglomerações (*homem* e *mulher*) no Recôncavo ou no semi-árido: *moço*, *rapaziada*, *rapazio*, *rapariga*, *tabaréu*, *tabarôa*, *caboclo*, *cafuso*, *praiana*, *ribeirinho*, *ribeirinha*;

b) a atividasde ocupacional desse contingente humano: *barqueiro*, *saveirista*, *mestre*, *pescador*, *proeiro*, *embarcadiço*, *capataz*, *marinhagem*, *tarrafador*, *tarrafeiro*, *capoeira*, *candomblezeiro*, *feiticeiro*, *sertanejo*, *vaqueiro*, *carreiro*, *roceiro*, *retirante*, *alfaiate*;

c) algumas das peças de vestimentas e de acessórios dessa gente: *camisa de aniagem*, *camisola de canhamaço*, *capote*, *capote reiuno*, *cinta*, *tamanco*, *xale*, *chapeu de palha*, *chapeirão de palha*, *chapéu de abas cahidas*, *chapéu de baeta*, *chapéu de couro*;

d) os elementos ligados à música e a dança, quer se trate do lazer ou do ofício religioso: *lazer* (*cantador*, *troveiro*, *canção*, *cantiga*, *cantico*, *canto*, *modinha*, *tirana*,

18. Id., ibid., p. 181.

19. ROHLFS, Gerhard: "Lengua y cultura: estudios lingüísticos y folklóricos", em *Estudios sobre el léxico románico*, reel. parcial y notas de Manuel Alvar, Madrid, Gredos, 1979. p. 60.

20. Id., *ibid.*, p. 123-4.

21. COSERIU, Eugenio: "Introducción al estudio estructural del léxico", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977. pp. 86-142; COSERIU, Eugenio. "Las estructuras lexemáticas", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977. pp. 162-184; COSERIU, Eugenio. "Las solidaridades léxicas", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 143-161.

quadra, *redondilha*, *trova*, *bandolim*, *cavaquinho*, *viola*, *violão*, *pandeiro*, *pandeireta*, *ciranda*, *chula*, *samba*, *batuque*), *ofício religioso* (*cantochão*, *kyrie*, *litania*, *loas*, *psalmo*);

e) designações para alguns dos diferentes tipos de embarcação características do Recôncavo Baiano: *batelão*, *canoa*, *lancha*, *saveiro*;

f) designações de partes da embarcação: *frade*, *brandal*, *cabo*, *cordame*, *canna do leme*, *espadela*, *vara*, *ferro*, *ancora*;

g) designações para os instrumentos de que o pescador ou a marisqueira se servem na sua tarefa diária: *instrumentos para a pesca* (*rede*, *rede alta*, *rede de abalo*, *rede de arrasto*, *arraieira*, *caçoeira*, *calão*, *tarrafa*, *groseira*, *jereré*, *munzuá*, *cofo*, *samburá*), *instrumentos ou material para reparos nas redes* (*agulha*, *bitola*, *bolo de fio*, *tinta de mangue*);

h) algumas designações para frutos do mar: *peixes* (*arraia*, *corvina*, *maçambê*, *mero*), *crustáceos*, *gaiamum*), *mariscos* (*ostra*, *peguari*, *sururu*);

i) designações relativas à habitação e ao seu entorno: *casa de palha*, *casebre de palha*, *casinhola de taipa*, *rancho de sapé*, *choupana*, *tejupar*, *tejupar de bofetão*, *parede de bofetão*, *baiuca*, *cumbuca*, *telheiro*, *terreiro*, *cacimba*, *legoa de beiço*, *carro de boi*;

j) designações de alguns utensílios domésticos: *mobiliário* (*marquesa*, *sofá de encosto alto*, *banqueta*, *oratorio*), *acessórios* (*rede*, *esteira*, *registo*, *frasqueira*), *utensílios domésticos* (*utensílio de barro*, *utensílio de folha*, *candieiro*, *candieiro de folha*, *castiçal de folha*, *alampadario*, *lamparina*, *almofada de renda*, *bilro*);

k) designações para os utensílios de cozinha e para os alimentos preparados: *utensílios de cozinha* (*louça cabocla*, *panela de barro*, *panelão de barro*, *frigideira cabocla*, *tacho*, *caboré*, *gamela*, *cacumbu*, *trempe*, *abano*), *alimentos preparados* (*comida*, *almoço*, *ceia*, *camarão de espeto*, *moqueca*, *escaldado*, *farinha*, *canjica*, *fatia de parida*, *banana frita*, *café*, *chá*, *jenipapo*);

l) as diversas designações referentes ao campo da lavoura e dos vegetais: *preparação do terreno* (*massapê*, *lamaçal*, *capão*, *capoeiral*, *coivara*, *coivarada*, *palheiro*, *limpa*, *roça*, *rego*, *rua*, *cova*, *coveta*, *olho*), *plantação* (*lanço*, *tarefa*, *touceira*, *canavial*, *canna de primeira*, *canna de primor*, *tamboeira*, *milharal*, *milheiral*, *milho*, *boneca*, *quiabo*, *aipim*, *mandioca*, *mandiocal*, *mendobi*), *fruteiras* (*ananás*, *bananeira*, *cajá*, *cajueiro*, *cajú*, *maturi*, *mangueira*, *manga*, *pitanga*, *tamarindeiro*, *jenipapo*, *coqueiral*, *coqueiro*, *dendezeiro*, *ouricuzeiro*, *ouricury*, *sapé*, *umbuseiro*), *árvores não frutíferas* (*mata*, *mattagal*, *mattaria*, *embaúba*, *matataúba*, *gameleira*, *mancenilha*, *mulungu*, *mandacaru*), *arbustos* (*assa-peixe*, *bilreiro*, *capim dandá*, *coirana*, *coiraneira*, *crista de galo*, *malicia*, *malmequer*, *mata-me-embora*, *são gonçalinho*, *sete casacas*);

m) designações para os utensílios utilizados no trabalho do campo: *cangalha*, *aguilhada*, *arreio de vaqueiro*, *corda de laçar*, *facão de arrasto*;

n) formas lexicais ligadas ao comércio: *quitanda*.

À GUISA DE CONCLUSÃO

A relação de formas lexicais do vocabulário da obra de temática regional classificadas e estudadas até o momento mostra o conhecimento que Arthur de Salles tem das coisas do Recôncavo canavieiro e do semi-árido baiano.

Essas formas lexicais analisadas foram distribuídas em sete campos: 1) o homem, 2) a embarcação, 3) os instrumentos do *pescador* e da *marisqueira*, 4) os frutos do mar. 5) a habitação, 6) a lavoura, 7) o comércio.

BIBLIOGRAFIA

ARAGÃO, Adevaldo Pereira de: *O vocabulário do poema "Sangue-mau" de Arthur de Salles segundo o sistema racional de conceitos de Hallig e Wartburg*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2001. Diss. de Mestrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

CARVALHO, Rosa Borges Santos: *"Poemas do mar" de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2001. Tese de Doutorado orient. por Nilton Vasco da Gama.

COSERIU, Eugenio: "Las estructuras lexemáticaas", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977. pp. 162-184.

COSERIU, Eugenio: "Introducción al estudio estructural del léxico", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977. pp. 86-142.

COSERIU, Eugenio: "Las solidaridades léxicas", em *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1977. pp. 143-161.

DUARTE, Luiz Fagundes: *A fábrica dos textos: ensaios de crítica textual acerca de Eça de Queiroz*, Lisboa, Cosmos, 1993.

ELUERT, Roland: *La Lexicologie*, Paris, PUF, 2000.

GAMA, Nilton Vasco da (dir.): *Seminários de Filologia Românica*, Salvador, IL/DFEL/SFR, seção de 25 jul. 1985.

HALLIG, Rudolf e WARTBURG, Walther von: *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie: Versuch eines Ordnungsschemas*, 2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin, Akademie-Verlag, 1963. Trad. ao port. e adapt. de Nilton Vasco da Gama.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.: "O glossário de *Grande sertão: veredas*", em WILLEMART, Philippe (org.): *Gênese e memória*, São Paulo, APML/Annablume, 1995. pp. 175-183.

REIS, Carlos: *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, 2. ed., reimp., Coimbra, Almedina, 1999.

ROHLFS, Gerhard: "Lengua y cultura; estudios lingüísticos y folklóricos", em *Estudios sobre el léxico románico*, reel. parcial y notas de Manuel Alvar, Madrid, Gredos, 1979. pp. 9-124.

ROJAS, Elena M.: "El aspecto léxico", em GÜIRALDES, Ricardo: *Don Segundo Sombra*, 2. ed., Madrid, ALLCA XX, 1996. pp. 369-419. Ed. crít. coord. por Paul Verdevoye.

SCHÖNE, Maurice: *La langue de Flaubert; a propos de la Correspondance, langue écrite et langue parlée*, Paris, D'Artrey, s.d., pp. 1-72. Separata.

TELLES, Célia Marques: O paratexto e o resagate da obra do autor, em II Encontro Internacional de Filologia, Rio de Janeiro, setembro de 2005.

VERDEVOYE, Paul: "Autour de l'établissement d'un glossaire; le cas de Don Segundo Sombra", em SEGALA, Amos (ed.): *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XXe. siècle: théorie et pratique de l'édition critique*, Roma, Bolzoni, 1988. p. 187-9.

CORPUS UTILIZADO

SALLES, Arthur de.: "[Anthero]", em ASSUNÇÃO, Lucidalva Correia: *A prosa inacabada de Arthur de Salles: "Os rincões patrícios e outros escritos"*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1999, pp. 158-62, doc. 0469. Diss. de Mestrado orient. por Albertina Ribeiro da Gama.

SALLES, Arthur de: "A planta amarga", em TELES, Maria Dolores: *Valores lingüísticos e estilísticos do uso da pontuação em Arthur de Salles*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2002, anexo, doc. 0051, 0087, 0093, 0094, 0096, 0097, 0098, 0108. Tese de Doutorado orient. por Celia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: "[Canario Pardo]", em ASSUNÇÃO, Lucidalva Correia: *A Prosa inacabada de Arthur de Salles: "Os rincões patrícios e outros escritos"*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1999, pp. 148-9, doc. 0107. Diss. de Mestrado orient. por Albertina Ribeiro da Gama.

SALLES, Arthur de: "Coqueiros", em CARVALHO, Rosa Borges Santos: *"Poemas do mar" de Arthur de Salles: edição crítico-genética e estudo*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2001, p. 598. Tese de Doutorado orient. por Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "[De viola e cantador]", em SOUSA, Arivaldo Sacramento de e ROCHA, Nilzete da Silva: De viola e cantador, em XXIV Seminário Estudantil de Pesquisa; poster, Salvador, UFBA/PROPPG, 2004. Doc. 0150. Orient. por Célia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: "Flor do mar", em ASSUNÇÃO, Lucidalva Correia: *A prosa incacabada de Arthur de Salles: Os "rincões patrícios" e outros escritos*, Salvador, UFBA/ IL/PPGLL, 1999, anexo 4. Diss. de Mestrado, orient. por Albertina Ribeiro da Gama.

SALLES, Arthur de: "[Gedeão]", em ASSUNÇÃO, Lucidalva Correia: *A prosa*

inacabada de Arthur de Salles: "Os rincões patrícios e outros escritos", Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1999, pp. 146-7, doc. 0111. Diss. de Mestrado orient. por Albertina Ribeiro da Gama.

SALLES, Arthur de: "Ilha da Trindade", em TAVARES, Célia Goulart de Freitas: *Alguns aspectos da prosa dispersa e inédita de Arrthur de Salles*, Salvador, UFBA/PGL, 1986, pp. 74-9. Doc. 0079. Diss. de Mestrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "[Jo]ão Capataz", em TAVARES, Célia Goulart de Freitas: *Alguns aspectos da prosa dispersa e inédita de Arrthur de Salles*, Salvador, UFBA/PGL, 1986. pp. 58-62. Doc. 0101, 00897, 0088. Diss. de Mestrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "O assassino do Sol", em TELES, Maria Dolores: *A obra dispersa de Arthur de Salles em "Nova Revista", "Bahia Illustrada" e "A Luva": tentativa de edição crítica*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1998, pp. 184-9. Diss. de Mestrado orient. por Célia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: "O dote de Mathilde", em BALDWIN, Elisabeth: *"O dote de Mathilde", conto de Arthur de Salles: proposta de edição crítico-genética e estudo*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1996. Texto genético. Doc. A 0147; Doc. B 0143; Doc. C 0104, 0145, 0146, 0148, 0149, 0150, 0151, 0152, 0153, 0154. Diss. de Metsrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "O ramo da fogueira", em REIS, Maria da Conceição Souza: *O ramo da fogueira", obra regional de Arthur de Salles: proposta de edição crítica*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 1996, pp. 43-47, 56-74, 77-78. Diss. de Mestrado orient. por Albertina Ribeiro da Gama.

SALLES, Arthur de: "O triplo amor", em TAVARES, Célia Goulart de Freitas: *Alguns aspectos da prosa dispersa e inédita de Arrthur de Salles*, Salvador, UFBA/PGL, 1986. pp. 86-91. Diss. de Mestrado orient. por Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "O ultimo bôbo", em TELES, Maria Dolores: *Valores lingüísticos e estilísticos do uso da pontuação em Arthur de Salles*, Salvador, UFBA/IL/PPGLL, 2002, anexo, doc. 00599, 0095, 0113, 0096, 0110. Tese de Doutorado orient. por Celia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: "Os mulungús", em TELES, Maria Dolores: *A obra dispersa de Arthur de Salles em: "Nova Revista", "Bahia Illustrada" e "A Luva": tentativa de edição crítica*, Salvador, UFBA/PPGLL, 1998. pp. 176-8. Diss. de Mestrado orient. por Célia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: "Passé", em TELES, Maria Dolores: *A obra dispersa de Arthur de Salles em: "Nova Revista", "Bahia Illustrada" e "A Luva": tentativa de edição crítica*, Salvador, UFBA/PPGLL, 1998. pp. 170-2. Diss. de Mestrado orient. por Célia Marques Telles.

SALLES, Arthur de: *Poesias: 1901-191*5, Bahia, s.n., 1920, pp. 115-78.

SALLES, Arthur de: "[Sancho Rodrigues]", em TELES, Maria Dolores, *A peregrinação de Sancho Rodrigues.* [no prelo].

SALLES, Arthur de: *Sangue-mau*, Salvador, UFBA, 1982, pp. 10-254. Ed. crítica sob a dir. de Nilton Vasco da Gama.

SALLES, Arthur de: "Vila de S(ão) Francisco", em GAMA, Nilton Vasco da e VEIGA, Cláudio: *Arthur de Salles e o Dous de Julho*, Salvador, ALB/UFBA/CEC, 1993, pp. 85-94.

COMPETÊNCIA LITERÁRIA E INTERTEXTUALIDADE

Isabel Margarida Duarte
Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Centro de Linguística da Universidade do Porto (Unidade I&D 22/94)

> *"[…] sólo por estar inscrito en un corpus de textos, un texto literario deviene inteligible. Esta intertextualidad no es más que la reactivación de la intertextualidad esencial de toda actividad lingüística: sin discursos previos, cualquier discurso es incomprensible."*
>
> Graciela Reyes, *La Polifonía Textual, La citación en el relato literario*

Em Portugal, os actuais Programas de Língua Portuguesa e de Português, quer do Ensino Básico quer do Ensino Secundário, conferem à noção de competência um lugar central, procurando que o professor, mais do que transmitir conhecimentos aos alunos, desenvolva neles competências, no caso da língua referentes às capacidades de recepção (ouvir e ler), de produção (falar e escrever) e de compreensão e manuseamento reflectido do funcionamento da língua. Uma competência consiste em mobilizar saberes e saberes-fazer, com o objectivo de resolver situações-problemas. A noção de competência reconhece que aptidões e atitudes são comportamentos transferíveis para vários domínios de actividades complexas. O nosso entendimento da importância fundamental de que se recobre o desenvolvimento da competência literária na escola decorre do facto de ao seu aprofundamento associarmos não só um aumento da capacidade de ler e retirar prazer da leitura (com todo o enriquecimento pessoal que daí advém, até em termos psicológicos, já que a capacidade de simbolizar é importante para o harmónico crescimento psicológico da criança que, na sua ausência, utiliza uma verdadeira mas prejudicial "almofada protectora" dos choques entre realidades interior e exterior[1]), mas também um alargamento da competência linguística em sentido lato. A competência literária pode ser definida como o saber culturalmente adquirido que permite interpretar textos literários, ou seja, é uma aptidão aprendida, um conjunto de convenções e habilidades que permitirão ler textos literários, espécie de tradução prática da interiorização das características do discurso literário. A competência literária será, segundo Graciela Reyes, a capacidade de "distinguir enunciações fictícias daquelas que o não são" (1984: 26), e, segundo esta linguista, vai sendo adquirida desde cedo, mesmo antes de se ter formado completamente a competência estritamente linguística da criança. Tem a ver, em idade ainda tenra, com aquelas funções que, segundo Fernanda Irene Fonseca (cfr. 1994), definem também

1. Veja-se o desenvolvimento desta ideia na crónica intitulada "Ler", do pedopsiquiatra Pedro Strecht, in *Público*, 17 Junho 2005.

a relação da criança com a linguagem: a função lúdica (que lhe permite ter prazer com jogos de linguagem, trava-línguas, rimas, ritmos, lengalengas) e a função narrativa (que lhe dá acesso ao mundo do faz-de-conta). A competência literária implica que o leitor conheça temas, códigos, técnicas, convenções de género, outros textos diferentes daquele que se está a ler, que tenha lido uma grande quantidade de livros e perceba mecanismos de citação, paródia, ironia, paráfrase, entre outros. Para aí chegar, tem de ter sido saudável e mais do que isso, estimulante, a relação inicial da criança com a linguagem.

A propósito desta competência literária, o Programa de Português do Ensino Secundário define o seguinte objectivo:

> Desenvolver o gosto pela leitura dos textos de literatura em língua portuguesa e da literatura universal, como forma de descobrir a relevância da linguagem literária na exploração das potencialidades da língua e de ampliar o conhecimento do mundo.[2]

Trabalhar para que os alunos atinjam este objectivo pressupõe que se entenda o ensino da língua como inseparável do da literatura, como Fernanda Irene Fonseca tem defendido (2002). Há que fazer com que os alunos leiam mais e gostem de ler, textos literários escritos em qualquer das variedades do português e também em boas traduções. A intenção é que eles percebam que a linguagem literária é, como explicou Coseriu, a exploração máxima das potencialidades da língua. Ensinar literatura é ensinar também língua, porque esta é a matéria prima de que se fazem os textos, literários e não literários. Aprender a gostar da língua é aprender a gostar de textos, perceber como se tecem, o que faz a diferença daqueles cuja leitura nos dá maior prazer. Como refere Aida Santos (2003: 108)

> […] só se chega a gostar da língua (no sentido cognitivo, afectivo, ou até naqueloutro mais concreto, de fruição sensível: gostar a língua) pelos textos, não sendo de conceber o inverso isto é, que se possa esperar, por exemplo, que seja possível apreciar ou dominar primeiro a língua e que o gosto pela leitura dos bons autores possa criar-se à margem das práticas lectivas ou 'aconteça', venha depois.

Por via do contacto permanente do leitor com (bons) textos, se acede a mais conhecimento linguístico, se enriquece o acervo lexical, se contacta com estruturas sintácticas mais complexas do que as que usamos na linguagem quotidiana e oral, meramente comunicativa. Por aqui se chega, ainda, a uma maior capacidade de simbolizar que é fulcral para um desenvolvimento psíquico harmonioso. Por este caminho se chega, também, a mais conhecimento do mundo,

2. Coelho, Maria da Conceição (coord.), *et al. Programa de Português 10º, 11º e 12º anos*. Cursos Gerais e tecnológicos. Lisboa, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 2002: 7.

ao alargamento da enciclopédia que, numa espiral feliz, abrirá mais portas para a leitura de novos textos.

A capacidade de o aluno ler um texto literário relacionando-o com outros tem um valor formativo e até cognitivo grande e vai permitir alargar a enciclopédia literária do leitor. Quer dizer: a componente intertextual da competência literária contribui para o desenvolvimento cognitivo do leitor, que associa um texto com outros que nele ressoam, com temáticas que já viu tratadas, de forma idêntica ou não, noutros espaços textuais.

Tal como os outros textos, mas talvez mais do que eles, os literários são estruturalmente polifónicos, fazendo ouvir um conjunto de vozes: a do autor implícito, a do narrador e as das personagens, as da época em que se movem, as de certos grupos sociais, a voz da *doxa*, os falares antigos ou de grupos específicos, as citações, os provérbios, as expressões fixas e fraseologias e as vozes dos outros autores que estavam antes, que foram lidos ou de que se ouviu falar. Ao convocar outros textos e outros contextos, o texto literário adquire um carácter vincadamente citacional.

Em nossa convicção, os alunos tudo têm a lucrar se se aperceberem das diferentes vozes de que se tecem os textos literários que lêem, porque eles fazem parte de uma corrente, de um fluxo em que diferentes autores, em diversos contextos e épocas, entre si dialogam, e assim as temáticas e os textos se esclarecem, permanecem, regressam ou se alteram através dos tempos.

A escola, sobretudo a básica, deverá dar aos seus alunos uma verdadeira educação literária básica, que passe pela criação do ler por gosto e pela competência de distinguir o que vale e o que não vale a pena ler. Tal só se consegue depois de os alunos atravessarem uma fase em que se tornam leitores compulsivos, em que lêem tudo e de todas as maneiras, em que adquirem o prazer da leitura. Depois, com a educação do gosto literário que a escola tem o dever de promover, dando-lhe a saborear os textos que, de outro modo, não conheceria, o aluno irá transformar a quantidade em qualidade e começará a operar escolhas, a relacionar leituras e a fazer da leitura uma necessidade básica, como comer ou dormir.

Trata-se, então, de ir fazendo com que os jovens leiam cada vez mais mas, simultaneamente, com que leiam cada vez melhor, isto é, mais atentamente, mais criteriosamente, mais criticamente. Hão-de reparar, progressivamente, não apenas naquilo que o texto diz, mas, sobretudo, no modo como o texto diz aquilo que diz. Além dos conteúdos, dos enredos a que ficam presos, hão-de começar a gostar de pensar nas razões pelas quais certos textos os fascinam. Hão-de partilhar, com os pares e os professores, as suas interpretações, as suas opiniões, os seus gostos. Hão-de ser capazes de estabelecer relações entre textos lidos, hierarquias pessoais, aproximações entre as leituras e outras séries culturais, entre os textos e os seus contextos, entre o que lêem e as suas vivências e experiências.

Passaremos, para que se entenda o que preconizamos, a dar dois ou três exemplos, a partir do *corpus* de leituras dos Programas de Língua Portuguesa ou de Português dos ensinos básico e secundário.

O primeiro exemplo é retirado de uma tese de Mestrado apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto[3]. A sua autora reorganizou todo a planificação para o 12º ano de escolaridade, em torno da obra de José Saramago *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. É certo que não é esse o romance de Saramago cuja leitura o Programa aconselha, mas sim *Memorial do Convento*. Só que a leitura do livro eleito permite que se estude a obra de Fernando Pessoa e heterónimos, sobretudo Ricardo Reis, e a de Camões bem como, embora não tão intensamente, a de Sophia de Mello Breyner Andresen, tudo autores cujos textos fazem parte do *corpus* de leituras obrigatórias dos alunos do final do Ensino Secundário.

Um outro exemplo pode ser sugerido a partir do Programa do 9º ano, o último da escolaridade básica, obrigatória e gratuita em Portugal. Para lerem devidamente *Os Lusíadas*, os alunos deveriam ter contacto com alguns excertos dos clássicos. Estou a pensar, por exemplo, no episódio da Ilha dos Amores. Apesar de Frederico Lourenço[4] não estar certo da leitura dos poemas homéricos, por Camões, o autor acrescenta que o épico podia, plausivelmente, conhecer a tradução castelhana da *Odisseia*[5] ou parte dela, uma vez que *Os Lusíadas* incluem alguns ecos dos textos homéricos. Enquanto é possível garantir, com segurança, que no poema ressoam claramente versos da *Eneida* de Virgílio e das *Metamorfoses* de Ovídio, na opinião de Frederico Lourenço, «/.../ impossível é apontar com toda a certeza um único passo d'*Os Lusíadas* em que encontramos uma imitação de Homero que não tenha sido filtrada através da *Eneida* ou das *Metamorfoses*.» (Lourenço 2004: 265). Apesar de «/.../ não ser possível afirmar que Camões leu a *Odisseia*»[6], aproveitando, justamente, a excelente tradução de Frederico Lourenço, os alunos deveriam contactar com passagens escolhidas da epopeia. Uma proposta concreta seria a leitura dos versos 112 a 132 do canto VII, correspondentes aos jardins de Alcínnoo (cf. Aguiar e Silva 1994: 134), aquando do estudo da Ilha dos Amores. Com a mesma intenção de contacto

3. Trata-se da dissertação de Mestrado em Linguística e Ensino da Língua de Susana Afonso de Sousa, intitulada *Competência literária e ensino da língua. Percursos didácticos de leitura de* O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago*, Porto, Faculdade de Letras, 2004 (edição fotocopiada).

4. Lourenço, Frederio, «Camões, Leitor da *Odisseia*?». In *Grécia Revisitada, Ensaios sobre Cultura Grega*. Lisboa, Livros Cotovia, 2004, pp. 259-266.

5. Esta edição saiu em 1550, em Salamanca, feita por Gonçalo Perez e, segundo Frederico Lourenço, «/.../ teve um acolhimento entusiástico /.../» (Lourenço 2004: 260).

6. A argumentação de Frederico Lourenço é muito interessante e convincente e, embora não tenha uma aplicação didáctica directa, merece ser conhecida pelo professor de Língua Portuguesa que deve, obviamente, saber muito mais do que aquilo que irá ensinar aos seus alunos. Mais e com outra profundidade e capacidade de problematização.

com os clássicos, poder-se-ia fazer a leitura de excertos do canto VI da *Eneida*, onde, como em *Os Lusíadas*, são feitas profecias.

Nesta teia em que se vai formando, lentamente, a competência literária do leitor, nomeadamente no que concerne a componente intertextual, poderia ter lugar a leitura do conto de Eça de Queirós "A perfeição", que retoma, como se sabe, a situação de Ulisses prisioneiro de Calíope e o seu desejo de sair de Ogígia, saturado que está de perfeição:

> Não posso mais com esta serenidade sublime! Toda a minha alma arde no desejo do que se deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh deusa imortal, eu morro com saudades da morte!
>
> Eça de Queirós, "A perfeição", *Contos*, p. 242

Também a descrição que Eça de Queirós faz da «divina ilha» pode ser posta em paralelo com a *Odisseia* e até com as estâncias de *Os Lusíadas* em que a Ilha dos Amores é descrita. A dimensão intertextual da competência literária precisa de ir sendo devidamente trabalhada, ao longo do Ensino Básico, de modo a que o aluno chegue ao Ensino Secundário capaz de procurar, naquilo que lê, os sinais da presença de outros textos que dialogam com aquele que é objecto do seu estudo ou mera leitura extensiva. O leitor deverá ser capaz de relacionar textos, daí retirando prazer estético e um conhecimento mais íntimo das obras. Ora os *Contos*, de Eça de Queirós, estão indicados como leitura para o 9º ano. Seria interessante os alunos cotejarem passagens da *Odisseia*, por exemplo, com sequências de "A perfeição", para perceberem como o "subtil Ulisses", "o intrépido Ulisses", "o magnânimo Ulisses" ou "o facundo e astuto Ulisses", "a intendenta venerável", etc, são expressões quase textuais do poema homérico, como as "palavras perfeitas e aladas" de Eça de Queirós são as "palavras apetrechadas de asas" da tradução de Frederico Lourenço. Há, no conto de Eça, apóstrofes que parecem tiradas da *Odisseia* – "Oh deusa", "Oh deusa venerável", "oh deusa muito ilustre", "oh deusa imortal" – e uma adjectivação que lembra Homero: "moscas zumbidoras", "tuías odoríferas", "zéfiros curiosos", "águas lustrosas", "teia ardilosa", "ventos contrários", etc.[7] Os alunos lucrariam, sem dúvida, com a leitura da passagem do Canto V da *Odisseia*, versos 43 a 281[8], que nos conta a saída de Ulisses de Ogígia, tal como o conto de Eça. Poderiam destrinçar o que no conto é pertença do património clássico e o que decorre do estilo e da mestria da prosa queirosiana.

---

7. O que no conto se aproxima de Homero e o que releva do estilo próprio de Eça de Queirós pode ser estudado no artigo de Duarte Mimoso-Ruiz, «La confrontation d'Ulysses et de Calypso dans 'A Perfeição' de Eça de Queirós», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 159-187.

8. Ver páginas 92 a 99 da tradução portuguesa de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

Vários exemplos se poderiam sugerir a partir da obra de Camões. Por ser enorme a sua herança literária, são obviamente infindáveis os traços das suas obras que podemos perseguir na literatura portuguesa, desde *Viagens na Minha Terra* ou *Frei Luís de Sousa* a *Os Maias*, para nos mantermos estritamente dentro do cânone escolar do Ensino Secundário português. Há, no final de *Os Maias*, uma conhecida passagem em que se descreve o Largo e a "estátua triste de Camões", a partir da perspectiva de Carlos da Maia recém regressado a Lisboa, muito semelhante (simbolicamente e não só) à de Saramago que a seguir se transcreve:

> /…/ atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado, consoante os olhos que o vêem, em vida sua braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa.[9]
>
> José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis,* pp. 180-181

Do mesmo modo, ler o poema "Camões e a tença"[10], de Sophia de Mello Breyner Andresen obrigaria a passar pelo soneto "Erros meus, má fortuna, amor ardente" de Camões, assim como perceber "Não creias Lídia, que nenhum estio"[11] implicaria que se tivesse lido Ricardo Reis. É obviamente possível ler os textos de Sophia sem ter lido os que retoma e reelabora, mas a leitura será então mais pobre, por se perder a dimensão dialógica fundamental dos poemas (e, num certo sentido, de todos os textos).

As projecções intertextuais, os diálogos entre autores e textos ou o interesse pela herança de um dado texto nas literaturas de língua portuguesa não são meras indicações programáticas, mas convicções fortes de quem trabalha na área do ensino da língua e da literatura portuguesa, melhor, das literaturas de língua portuguesa. Falo de literaturas de língua portuguesa, porque, como Isabel Pires de Lima ensinou[12], só se poderá ler, no verdadeiro sentido da palavra[13], um romance como *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa, se se

9. Repare-se que há duas citações, mais ou menos literais, incorporadas no excerto: a do provérbio "todos os caminhos vão dar a Roma" (e é Camões que ocupa o lugar central que a cidade ocupava no tempo do império romano) e a dos versos de *Os Lusíadas* que todos identificamos.

10. In "Dual", *Obra Poética*, vol . III, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

11. De "Homenagem a Ricardo Reis" In "Dual", *Obra Poética*, vol . III, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

12. Lima, Isabel Pires, " Eça Hoje, Diálogos ficcionais", in *Camões*, nº 9-10, Lisboa, Instituto Camões, 2000, pp. 134-146.

13. Ler é, de acordo com o Programa do 3º Ciclo do Ensino Básico, "/…/ um processo universal de obtenção de significados." in Departamento do Ensino Básico (DEB) *Programa. Língua Portuguesa. Plano de Organização do Ensino-Aprendizagem*, vol. II (Ensino Básico, 3º Ciclo), Lisboa, Ministério da Educação, 1997 (1991), p. 19.

conhecer a *Correspondência de Fradique Mendes* de Eça de Queirós e só se compreenderá o texto dramático *Madama*, de Maria Velho da Costa se, além de *Os Maias*, se tiver lido também *D. Casmurro*, de Machado de Assis. A busca de sentido obriga-nos a passar os limites de um texto para o perseguir também em outros textos, coevos, posteriores mas, sobretudo, passados. Textos da literatura portuguesa, mas não só. Textos da nossa herança cultural, que é muito mais abrangente, no espaço e no tempo, do que a estreiteza de designações como as dos Programas de "Português", "Língua Portuguesa" ou "Literatura Portuguesa" permite imaginar.

BIBLIOGRAFIA

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner: "Dual", *Obra Poética*, vol. III, Lisboa, Editorial Caminho, 1990

COELHO, Maria da Conceição (coord.), *et al.*: *Programa de Português 10º, 11º e 12º anos*. Cursos Gerais e tecnológicos, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 2002

Departamento do Ensino Básico (DEB): *Programa. Língua Portuguesa. Plano de Organização do Ensino-Aprendizagem*, vol. II (Ensino Básico, 3º Ciclo), Lisboa, Ministério da Educação, 1997 (1991)

FONSECA, Fernanda Irene: "Ensino da língua materna: do objecto aos objectivos", in *Gramática e Pragmática Estudos de Linguística Geral e de Linguística Aplicada ao Ensino do Português*, Porto, Porto Editora, 1994, pp. 117-131

FONSECA, Fernanda Irene: "Da inseparabilidade entre o ensino da língua e o ensino da Literatura". In *Actas do V Congresso Internacional de Didáctica da Língua e da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 37-45

HOMERO: *Odisseia*, tradução portuguesa de Frederico Lourenço, Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

LIMA, Isabel Pires: " Eça Hoje, Diálogos ficcionais", in *Camões*, nº 9-10, Lisboa, Instituto Camões, 2000, pp. 134-146

LOURENÇO, Frederico: «Camões, Leitor da *Odisseia* ?». In *Grécia Revisitada, Ensaios sobre Cultura Grega*, Lisboa, Livros Cotovia, 2004, pp. 259-266

MIMOSO-RUIZ, Duarte: *La confrontation d'Ulysses et de Calypso dans "A Perfeição" de Eça de Queirós*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol. XVII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. pp. 159-187.

QUEIRÓS, Eça de: «A perfeição» in *Contos*. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

REYES, Graciela: *La Polifonía Textual La Citación en el relato literario,* Madrid, Gredos, 1984

SANTOS, Aida: "Do amor aos textos ao gosto pela Língua: alguns equívocos sobre o ensino do Português" In *Homenagem a José Saramago. A Língua–Mãe*

e a paixão de aprender. Actas do 7º Encontro de Professores de Português, Porto, Areal Editores, 2003, pp. 108-123

SARAMAGO, José: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e: *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994

SOUSA, Susana Afonso de: *Competência literária e ensino da língua. Percursos didácticos de leitura de* O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago*, Porto, Faculdade de Letras, 2004 (edição fotocopiada)

STRECHT, Pedro: "Ler", in *Público*, 17 junho 2005.

O EPISTOLAR: RELICÁRIO DE CUMPLICIDADES

Isabel Roboredo Seara
Universidade Aberta Lisboa

Se aceitarmos a definição de carta de amor, dada por Philippe Brenot, mais facilmente perceberemos a importância dessa transfiguração da palavra, criada a partir da ausência:

> La lettre d'amour est le témoignage d'un moment d'exception entre deux êtres qui partagent un sentiment, malgré, ou avec ceux qui les entourent. Même après des siècles, les lettres d'amour conservent intacte cette magie de la transfiguration de la langue par les inventions littéraires qui permet la passion, et par mille détails que contiennent ces billets hors du temps[1]

A ausência converte-se assim na condição primeira da interacção epistolar amorosa, ausência essa que cria um vazio que gera o desejo, ausência que mantém a distância, ausência necessária, ausência dolorosa, sofrida, taciturna que carreia a solidão, o desespero. A interacção epistolar amorosa é o lugar de todas as modalidades de ausência, dado que o amor se destina a alguém que falta, e a escrita é o seu único testemunho vivo.[2]

> La lettre d'amour se concentre, (…) à l'instar de tout discours amoureux, sur la gestion des rapports individuels entre les participants ; elle établit entre deux partenaires, séparés dans l'espace, une interaction qui vise à la création, à la modification ou à la confirmation d'une relation affective[3]

A outra condição da escrita da carta de amor é a sua relação com o tempo, a sua inscrição no momento, de modo a que toda a distância espácio-temporal seja abolida, numa espécie de busca de um presente permanente. Daí a frequência epistolar na construção deste dialogismo amoroso e a necessidade de explicar detalhadamente as rotinas diárias, de forma a mostrar o preenchimento desse tempo de separação, sempre conotado como tempo de espera, de desconforto e de sofrimento. Essa necessidade de actualização é válida para as rotinas quotidianas que se desejam partilhar, mas assume uma importância inegualável para os propósitos e as juras amorosas que, exaradas com mais facilidade

1. Philippe Brenot (2000), *De la Lettre d'amour*, Paris, Zulma, p. 26.

2. Cf. Brenot, p. 14.

3. Ruth Amossy (1999), « La Lettre d'amour, du réel au fictionnel», *La Lettre entre réel et fiction*, Jürgen Siess (dir.), Paris, Sedes, p. 74.

no discurso escrito, contribuem para a inscrição e a perenização do sentimento íntimo. Como afirma Brenot, «la lettre d'amour est un journal quotidien enrubanné de formules intimes et d'émotions continues».[4]

A carta de amor é, assim, o espaço de encontro, o espaço ideal de reencontro, em que a actualização do desejo de comunhão física e espiritual, a sublimação do sentimento amoroso, incrementados pela distância e pela ausência, configuram um lugar de confidências e de « *dévoilement de soi* » que transborda em toda a superfície textual.

Corroboramos as reflexões de Brengues sobre a correspondência amorosa e a sua relação com o sagrado, quando este afirma que a epístola amorosa constitui um acto positivo que assenta numa dupla negação. Constitui um acto positivo na medida em que tem como finalidade a aproximação e junção de dois seres apartados um do outro, operando a carta, à semelhança do pergaminho e da sua natureza ancestral, essa ilusão, a ilusão da substituição. E este acto positivo inscreve uma dupla negação: a negação do espaço e a negação do tempo. Neste sentido, a correpondência amorosa é datada, amiúde, quase até ao minuto, desvendando uma parcelização do tempo que se escoa lentamente.

Assim, e na sequência do trabalho de Brenot, poderemos elencar as principais funções do discurso epistolar amoroso:

Formular a ausência;

Exprimir o desejo;

Dizer o sofrimento;

Estar *com* e *em* o outro;

Veicular as expressões de confidência, de intimidade, de desabafo, a confissão sentimental, ou simplesmente, o relato das rotinas do quotidiano.

Análise das estratégias linguísticas de delicadeza
Formas de tratamento: Marcadores de intimidade

«L'intime commence avec d'innombrables termes amoureux dont les amants se baptisent». (Brenot 2000 : 52)

As formas de tratamento mostram a diversidade das expressões apelativas utilizadas. Isoladas do seu contexto, estas formas perdem o seu sentido e raiam o ridículo, ainda que justamente sublinhem a intimidade amorosa.[5]

Fernando Pessoa é particularmente imaginativo, criando «petits noms» que aludem ao tamanho «mignonne» sa sua correspondente, com inúmeras e elaboradas variantes.

4. Philippe Brenot, *op. cit.*, p. 38

5. Philippe Brenot (2000), *De la lettre d'amour*, Paris, Zulma, p. 53

A saudação « meu Bébé pequenino », de abertura de missiva, é a mais frequente. Esta inaugural expressão surge enquadrada, por vezes, por múltiplos qualificativos carinhosos que testemunham os laços estreitos estabelecidos com Ofélia. Surgem frequentemente em pares adjectivais, como se pode ver nos exemplos:

Meu bebé pequenino (e actualmente muito mau) (123, 318)
Meu Bebé anjinho (124, 321)
Meu bebezinho mau e bonito (129, 327)

Estas formas de tratamento, estas saudações no início da carta antecipam, de uma forma inicialmente sugestiva, a relação de momento entre os dois correspondentes, umas vezes serena e tranquila, outras, porém, menos apaixonada ou mesmo conflituosa.

Se é notória alguma desilusão decorrente de um não comparecimento a um encontro, se transparece alguma tristeza pelo atraso na resposta a uma missiva, se se pressente a preocupação pelo estado de saúde de Ofélia, pode, desde logo descortinar-se nas formas de tratamento que presidem à abertura da carta:

Meu bebé mauzinho (e muito) (136, 335)
Meu bebé anjinho (124, 321)
Bebé fera (86, 172- II)
Víbora (152, 356)

Ainda sobre as formes de tratamento, sobressai a utilização de vocábulos com sufixo *-inho*. Este sufixo *-inho* é, Segundo Lindley Cintra, o mais frequente na língua portuguesa, desde tempos antigos.[6]

Em português é muito produtivo porque traduz a expressão do afecto[7], sendo normalmente utilizado nas formas de tratamento entre pessoas próximas, familiares queridos e em relações amorosas, para expressar valores de carinho. Por outro lado, Sílvia Skorge, ao estudar aprofundadamente, a partir de exemplos literários, os efeitos do uso dos sufixos *–inho* e *–ito*, apresenta as diversas funções dos diminutivos, entre as quais realça a indicação de pequenez, o meio de atenuação, a expressão de ironia e, entre outros, a função interactiva de comunicação com o interlocutor que é de extrema funcionalidade nas interacções verbais: "O emprego dos sufixos diminutivos indica ao leitor ou ao interlocutor que aquele que fala ou escreve põe a linguagem afectiva no primeiro plano".[8]

6. Cf. Celso Cunha et Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisbonne, Edições Sá da Costa, 1984, p. 93.

7. Cf. Sílvia Skorge, «Os sufixos diminutivos em português», *Boletim de Filologia*, t. XVII, 1958, p. 24

8. Sílvia Skorge, "Os sufixos dimintivos em português", *Boletim de Filologia, t. XVII, 1958, op. cit.*, p. 52

As suas ideias são posteriormente corroboradas e desenvolvidas por Maria Helena Aráujo Carreira que, ao analisar as formas linguísticas da delicadeza em português[9], concluíu que «ses suffixes diminutifs, dont le portugais fait grand usage, sont caractéristiques du langage affectif».[10]

Em Fernando Pessoa podemos igualmente atestar o seu uso:

> Meu querido Bebé pequeníssimo (128, 326) (L24, 85)
> Meu Bebé pequeno e rabino (132, 331)
> Bebé Nininha (153, 357)
> Ofelinha (120, 313)
> Meu querido amorzinho (122, 317)

O uso de diminutivos, nesta situação de interacção epistolar amorosa, exprime delicadeza ao mostrar a partilha de um espaço afectivo comum, marcando desta forma o tratamento como positivamente delicado. O diminutivo, cremos poder afirmá-lo, é um marcador de delicadeza e o seu uso extensivo e repetido evidencia o envolvimento psicológico e emocional estreito entre os correspondentes.

Já João Gaspar Simões intuíra que, na poesia de Pessoa transparecia qualquer coisa de infantil, acrescentando no posfácio da 1ª. Edição das cartas, David Mourão –Ferreira que nas cartas "se opera a total emersão do que nos versos apenas transparecia".

Todas as fórmulas de tratamento se caracterizam por uma tonalidade fortemente infantil (D. M.-F., 195), sente-se uma atmosfera de obsessiva puerilidade.

O que pode parecer estranho nesta correspondência amorosa é o recurso a uma forma de tratamento diferente, inabitual na interacção epistolar em que, como se sabe, a relação dual que lhe subjaz é traduzida maioritariamente pelo par adjacente *eu-tu*.

Fernando Pessoa utiliza, mimetizando a linguagem e a encenação infantis, a terceira pessoa, quer quando se auto-designa, quer quando se dirige à sua correspondente. Recorre também a formas nominais infantis, ao escolher para si a designação *Ibis*, nome de um pássaro do Egipto, como de resto explica em 84, 170 -II e, para Ofélia, o diminutivo *Nininha*. Esta criação de uma forma de terceira pessoa, utilizada pelas crianças numa fase da aquisição da linguagem, remete para um tempo de pureza e inocência, para uma zona a-temporal e a-espacial, em que a construção da relação amorosa parece encaixar na perfeição.

9. Cf. Maria Helena Araújo Carreira, Chapitre 4, «La Politesse linguistique : quelques manifestations en portugais européen», Araújo Carreira (1997), *Modalisation linguistique en situation d'interlocution: proxémique verbale et modalités en portugais*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, pp. 131-188

10. Araújo Carreira, *op. cit.*, p. 144

Nesta carta, datada de 11 de junho de 1920, o autor auto-designa-se *Ibis* e escreve:

> Então o meu Bebé não ficou ontem descontente com o Íbis ? Então ontem achou o Íbis meigo e digno de jinhos ? Ainda bem, porque o Íbis não gosta que a Nininha fique zangada, ou triste com ele, porque o Íbis, e mesmo o Álvaro de Campos, gosta muito, muito do seu Bebezinho. (145, 349)

Esta mimetização da linguagem infantil, sincopada, figura, lado a lado, com outro auto-designativo que o próprio epistológrafo se atribui, em carta datada de 31 de Maio de 1920:

> Bebezinho do Nininho –ninho Oh !
> Venho só quevê pâ dizê ó bebezinho que gotei muito da catinha dela. Oh !
> E também tive munta pena de não tá ó pé do Bebé pã le dá jinhos.
> Oh! O Nininho é pequenininho!
> Hoje o Nininho não vai a Belém porque, como não sabia s'havia carros, combinei tá aqui às seis o'as. (…)
> Amanhã o Bebé espera pelo Nininho, sim? Em Belém, sim? Sim?
> Jinhos, jinhos e mais jinhos. (143, 347)

Esse nome *Nininho* é a abreviatura de "*menino*", mostrando, mais uma vez, o envolvimento nesse universo da infância, das relações puras, do entendimento simples.

> L'amant devient poète car l'amour exalte les idées, condense les symboles et invente des mots qui ne sont destines destinés qu'à l'autre[11]

O decorum

A correspondência amorosa dá indicações precisas sobre o cenário onde privadamente decorre o acto da escrita quotidiana, permitindo reconstituir, tal qual um filme, as sequências dessa prática epistolar, apanágio dos dois corações suspirantes.[12]

Fernando Pessoa escreve do seu espaço doméstico, mas também dos cafés literários que frequenta, como atestam os *incipts* das suas cartas.

É importante realçar que a frequência rítmica dos escritos (chegando a escreverem-se duas vezes por dia) impele os correspondentes a contar com minúcia as suas actividades quotidianas. Daí que a referência sistemática às horas venha reforçar esta necessidade de partilha de todos os momentos, relembrando, concomitantemente a tensão entre a escrita, o tempo que se esvai, as dúvidas quanto ao transporte por parte de Osório.

---

11. Brenot, *op. cit.*, p. 54

12. Cf. C. Dauphin, P. Lebrun-Pézerat et D. Poublan (1995), *Ces Bonnes lettres, une correspondance familiale au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, p. 116

> São cerca de 4 horas da madrugada e acabo, apesar de ter todo o corpo dorido e a pedir repouso, de desistir definitivamente de dormir. Há três noites que isto me acontece, mas a noite de hoje, então, foi das mais horríveis que tenho passado em minha vida. Felizmente, para ti, amorzinho, não podes imaginar. (122, 315)
>
> Imagina que, tanto por me ter levantado muito cedo ontem, como por estar realmente fatigado, acordei hoje às 11 horas. Fui para a Baixa só ao meio-dia e tal e ao meio-dia e meia-hora é que passei na tua rua. Tive muita pena de não te ver mas não me admirei, é claro, que não estivesses já a essa hora à janela. (142, 346)

Essa escrita noctívaga é igualmente praticada por Ofélia que escreve as suas cartas de amor no final da jornada de trabalho, ao regressar a casa ou antes de se deitar quando as saudades do seu amado aumentam ou ainda quando urge combinar o local e a hora do encontro do dia subsequente.

Assim, pode ler-se no início da missiva de 25 de Abril de 1920:

> Querido Nininho dos meus pecados,
>
> São onze horas e escrevo-te rapidamente dado que tenho de ir beber uma tisana e rezar a Santa Helena, antes do bater da meia-noite (…)
>
> Não imaginas, meu amor querido, como o meu dia foi triste, sempre a pensar que amanhã não nos encontraremos, como vem sendo hábito e, pior ainda, sem saber quando isso acontecerá! …[13]

Os agradecimentos

As formas de abertura «recebi» ou «recebi com prazer» integram as rotinas verbais, de acusação de recepção e encerram o sentido mais amplo de «recebi com muito agrado as suas palavras, fico-lhe penhoradamente reconhecido e responder-lhe-ei com a maior brevidade». A carta constitui-se como representante metonímico do mitente e a sua presença actualiza a relação amorosa entre eles. Somente quando o interlocutor procede à leitura da mesma é que se opera a metamorfose, passando a relação entre os sujeitos de virtual a real e actual. Estas formas de acusação da recepção são geralmente acompanhadas de um agradecimento. Estas situações de recepção do objecto-carta («abri»), de leitura («li») e de escrita («escrevo-vos») constituem, para os epistológrafos, momentos privilegiados.[14]

---

13. Ophélia Queiroz, (2004), *Lettres d'amour à Fernando Pessoa*, Paris, Éditions du Rocher, éd. de Manuela Nogueira et Maria da Conceição Azevedo, traduit du portugais par Marie-Hélène Piwnik, *Lettre 21*, page 59

14. Benoît Melançon (1996), *Diderot épistolier, contribution à une poétique de la lettre familière au XVIIIe siècle*, Québec, Éditions Fides, p. 97

> Muito agradeço a sua carta (121, 314)

> Gostei muito da sua carta, mas gostei ainda mais do que veio antes da carta, que foi a sua própria pessoa. Enfim, a viagem entre o Rossio e a Estrela, que não costuma ser uma coisa muito transatlântica de beleza, foi ontem duas vezes agradável, salvo no fim da segunda vez, porque, por ontem, acabou ali. (77, 160)

As estratégias discursivas: a expressão directa ou indirecta dos sentimentos, a amplificação, o excesso

«A interacção epistolar tem por função anular os momentos de separação e fazer com que os dois amantes estejam perpetuamente, ou seja, inteiramente, presentes, um face ao outro», afirma Marc Buffat a propósito da correspondência entre Sophie Volland e Diderot.[15]

> La lettre d'amour est ainsi clandestine, elle s'écrit dans l'ombre, dans le silence, dans le mystère de la retraite personnelle. Elle s'écrit le soir, la nuit, au matin dans le lit, la chambre, un endroit retiré. Elle utilise des codes, langages, pseudonymes, faux noms, elle est parfois anonyme.»[16]

Numa carta de 19 de Março de 1920, Pessoa subscreve esta necessidade de calma, esta exigência de sigilo, este imperativo de fuga, esta busca de interioridade:

> Estou inteiramente só – pode dizer-se; pois aqui a gente da casa, que realmente me tem tratado muito bem, é em todo o caso de cerimónia, e só me vem trazer caldo, leite ou qualquer remédio durante o dia; não me faz, nem era de esperar, companhia nenhuma. E então a esta hora da noite parece-me que estou num deserto; estou com sede e não tenho quem me dê qualquer coisa a tomar; estou meio-doido com o isolamento em que me sinto e nem tenho quem ao menos vele um pouco aqui enquanto eu tentasse dormir..(…) (122, 316)

Estas expressões amorosas são indiscrições que enchem de forma impúdica as correspondências íntimas.

> Gosto das suas cartas, que são meiguinhas, e também gosto de si, que é meiguinha, também. E é bombom, e é vespa, e é mel, que é das abelhas e não das vespas, e tudo está certo, e o Bebé deve escrever-me sempre, mesmo que eu não escreva, que é sempre, e eu estou triste, e sou maluco, e ninguém gosta de mim, e também porque é que havia de gostar, e isso mesmo, e torna tudo ao princípio, e parece-me que ainda lhe telefono hoje, e gostava de lhe dar um beijo na boca, com exactidão e gulo-

15. Marc Buffat (1999), "Les Lettres à Sophie Volland: morale et correspondance amoureuse", in *Lettre et réflexion morale, La lettre, miroir de l'âme*, études réunies et présentées par Geneviève Haroche-Bouzinac, Paris, Klincksieck, p. 80

16. Brenot, *op. cit.*, p. 36

> dice e comer-lhe a boca e comer os beijinhos que tivesse lá escondidos e encostar-me ao seu ombro e escorregar para a ternura dos pombinhos, e pedir-lhe desculpa, e a desculpa ser a fingir, e tornar muitas vezes, e ponto final até recomeçar (…) (85, 171- II)

Topoi nas cartas de amor

A ausência e a carta como consolo

O *topos* mais frequente do discurso epistolar é, pois, o da ausência. A correspondência apresenta-se como uma compensação, uma consolação do sofrimento provocado pela distância. Este *topos* da carta como conversação na ausência, da carta como substituto "réifié", é reiterado através da presença de marcadores de oralidade e do empréstimo de verbos *dicendi*.

«Il me semble que je vous parle quand je vous écris, et que vous m'êtes un peu plus présent», afirma-se nas *Cartas Portuguesas*.[17]

O paralelismo, a colagem clássica da carta à conversação entre ausentes, mereceu ampla reflexão ao longo dos tempos e continua a dividir os teorizadores do epistolar. Subscrevemos, a este propósito, as ideias de Roger Duchêne que, no artigo "Lettre et Conversation"[18], estabelece as diferenças de fundo entre os dois registos, mostrando que a conversação *in absentia* pressupõe um espaço que separa os interlocutores, espaço esse que se traduz em tempo, que se desdobra no tempo da transmissão, no tempo da escrita da resposta e do reenvio. Outro dos aspectos que cumpre assinalar corrobora a máxima do *scripta manent*, que encerra outra particularidade pouco desenvolvida nas reflexões sobre o epistolar. Efectivamente, a distância, o acto individual e solitário da escrita, o carácter reflexivo que lhe subjaz, suscitam através dela uma possibilidade comunicativa que, frequentemente não se ousa estabelecer no diálogo face-a-face, conferindo e valorizando nesta conversação *in absentia*, o carácter perene, de documento que «tiraillée entre l'éphémère et le durable, l'authenticité et les déformations, [la lettre] subit le sort précaire réservé aux écritures non imprimées»[19].

É interessante notar a preferência que o poeta manifesta pela conversação face-a-face, a necessidade que evoca do contacto físico, em detrimento da escrita epistolar, presente nesta reflexão de carácter filosófico, em que designa as cartas como sinais de separação:

---

17. Guilleragues, *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textos estabelecidos, apresentados e anotados por Bernard Bray e Isabelle Landy-Houillon, Paris, GF-Flammarion, 379, 1983, p. 87

18. Roger Duchêne, «Lettre et conversation», Bernard Bray et Christoph Strosetzki, *Art de la lettre, art de la conversation à l'époque classique en France*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 93-102

19. Geneviève Haroche-Bouzinac, *L'Épistolaire*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p. 12

> Não me conformo com a ideia de escrever, queria falar-te, ter-te sempre ao pé de mim, não ser necessário mandar-te cartas. As cartas são sinais de separação – sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados.
>
> Não te admires de certo laconismo nas minhas cartas. As cartas são para as pessoas a quem não interessa mais falar : para essas escrevo de boa vontade. (…) (125, 323).

O segredo epistolar

> Une lettre est faite pour contenir, *a priori*, des confidences, des secrets, elle porte donc en elle un haut niveau de compromission.[20]

Ao texto volátil que, de uma forma fácil e fugaz, pode não chegar ou escapar às mãos da destinatária, acresce a importância da singularidade da mensagem de amor e a sua justificada e extrema confidencialidade, manifestando também os correspondentes os seus receios quando escrevem na presença do portador.

Este desejo de conservar o segredo conjuga-se com a vontade de edificar, através da interacção, uma relação dual que interdita em absoluto a presença de terceiros, mesmo que se trate de familiares muito próximos.

> Toute lettre, on le sait, est «une figure de compromis»[21] (Mireille Bossis) où est soigneusement dosé ce qu'on cache et ce qu'on montre, ce qu'on dit et ce qu'on cèle».[22]

> Notar que esta carta vai escrita no mesmo estilo da sua, por o Osório estar aqui ao pé da cama, de onde eu estou escrevendo, e naturalmente repara de vez em quando para o que eu escrevo (121, 314)

Esta dependência do intermediário para fazer chegar as suas apaixonadas cartas a Ofélia é frequentemente motivo de tematização, confessando Pessoa a sua pressa em terminar para poder expedir a missiva no próprio dia, ou manifestando o seu receio em não encontrar Osório para a poder transmitir.

Atente-se detalhadamente nas duas passagens da carta de 27 de Março de 1920:

> Nem sei se esta carta te irá parar às mãos hoje ; ainda não vi o Osório, e são já perto das 6 da tarde. Estou escrevendo ao meu amorzinho no café da Arcada. E ainda com mais pressa estou escrevendo porque de aqui a minutos chega aqui o meu primo. Mandei (por um recado deixado no guarda-portão do 42) o Osório vira qui ter. Vamos ver se ele ainda leva esta carta.

---

20. Marie-Claire Grassi (1998), *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, p. 7

21. Esta imagem da correpondência como figura de compromisso corresponde ao título da comunicação de Mireille Bossis, apresentada ao colóquio internacional: *Écrire, publier, lire les correspondances, problématique et économie d'un genre littéraire»*, publicação da Universidade de Nantes, 1983

22. Michelle Perrot (1990), «Le Secret de la correspondance au XIXe siècle», *L'Épistolarité à travers les siècles, Geste de communication et/ou d'écriture*, Mireille Bossis et Charles A. Potter (dir.), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, p. 187

> (…)
> O Osório acaba de chegar. Quero despachá-lo antes de vir o meu primo. Por isso, fecho rapidamente, e bruscamente (desculpa-me, meu amor) a carta (129, 328).

A correspondência amorosa, recusando liminarmente todo e qualquer artifício retórico, dada a sinceridade que emana, impele a esconder estes gestos de escrita, numa tentativa de preservar a partilha de palavras íntimas:

> As condições em que estou escrevendo esta carta, aqui em minha casa, mas com meu primo a passear à roda de mim, não são muito boas. Por isso, aproveito um momento em que ele não está aqui mesmo perto para te enviar muitos e muitos beijinhos (142, 346).

Paradoxalmente, a carta enquanto objecto, e objecto de afeição, impele à sua conservação e como bem precioso e por vezes secreto (se falarmos do epistolar amoroso[23]), a sua tangibilidade raia o fetiche. A sensualidade física da carta permite gestos que vão desde a leitura repetida à contemplação, do recato à exposição, do amachucar e rasgar ao acto mais extremo e desesperado de queimar.

O epistolar: relicário de cumplicidades

Aqui, em terras de peregrinação, pareceu-nos oportuno cotejar esses lugares de cumplicidade. Que objecto de escrita encerra maior ligação à intimidade, ao recolhimento, ao sagrado do que a carta amorosa?

A carta de amor é o relicário dos sigilos dos amantes.

Escrita para ser comungada, religiosamente guardada em lugares íntimos, preservada com escrúpulo e pudor de olhares indiscretos, lida e relida no recolhimento de um templo, esse templo do intimismo, do silêncio, da solidão, dominada pelo ânsia e por uma imensa fidelidade a esse objecto de desejo, a carta de amor invoca e personifica o relicário das confidências, das cumplicidades.

David Mourão-Ferrreira, no posfácio à edição das cartas, escreve: «O que mais profundamente receio, em relação a estes textos, é que eles sejam lidos de forma excessivamente apressada e que apressadamente ocorra, para apressadamente os classificar, só a primeira estrofe do célebre poema de Álvaro de Campos:

23. Roland Barthes, nos seus *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 205, escreve a este propósito: «Tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément».

Todas as cartas de amor são
Ridículas
Não seriam cartas de amor se não fossem ridículas.

Que ao menos se recorde ou se releia o poema na íntegra» (1978: 188).

Tentámos, todavia, mostrar que a correspondência amorosa de Fernando Pessoa, para muitos, indefectivelmente considerada menor e anódina[24], tal como referimos no início, constitui, de forma inegável, um contributo para o seu mais cabal conhecimento. E estas «anti-ficções», estes textos, «documentos de evidente e maciça autenticidade» desvendam, sem dúvida, muito da sua vida, quer íntima, quer, inclusivamente, literária.

Foi este o nosso pequeno contributo: o tentar mostrar a importância da correspondência amorosa Pessoa-Ofélia, desvendada e despida do seu invólucro selado.

A carta de amor, sacralizada. E esta sacralização, à semelhança do conteúdo valioso de um qualquer relicário, é dupla. A sacralização da carta propriamente dita, como objecto fetiche, com identidade corpórea, a carta como escrita incarnada que pode ser lida, relida, devorada, contemplada, beijada, conservada, amarfanhada e até imolada pelo fogo e, concomitantemente, a carta como «o outro sacralizado» (Brengues 1982), o outro divinizado, elevado à categoria apoteótica de único, o que existe apenas e só porque é o eleito do amor.

BIBLIOGRAFIA

Corpus

PESSOA, Fernando: *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Organização, Posfácio e Notas de David Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Lisboa, Edições Ática, 1978.

PESSOA, Fernando: *Lettres à la Fiancée*, Paris : Éditions Payot & Rivages, Rivages Poche, 1989

PESSOA, Fernando: *Correspondência 1905-1922*, Edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

PESSOA, Fernando: *Correspondência 1923-1935*, Edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

QUEIROZ, Ofélia: *Lettres d'Amour à Fernando Pessoa*, Anatolia, Éditions du Rocher, 1996.

24. É a tese que Robert Bréchon desenvolve no seu capítulo *L'Aimée* (1920) da biografia de Fernando Pessoa: " Et puis il faut bien avouer qu'on est déconcerté de voir ainsi le poète faire l'enfant. Cette correspondance, littérairement médiocre, n'a rien à voir avec les admirables lettres de Diderot ou Flaubert", *Étrange Étranger*, *op. cit.*, p. 353.

ALTMAN, Janet: *Epistolary: Approaches to a Form*, Columbus: Ohio Statue University Press, 1982

ARAÚJO CARREIRA, Maria Helena: "A delicadeza em português: para o estudo das suas manifestações linguísticas", In*: Documentos do Seminário do Projecto ERCI*, Lisboa, Universidade Aberta, 11 – 12 Novembro 1993, 1 – 15.

BARTHES, Roland: *Fragments d'un Discours Amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.

BRAY, Bernard: "Treize propos sur la Lettre d'Amour", *Textuel*, *La Lettre d'Amour*, Université de Paris VII – Jussieu, 1992, pp. 9 – 17.

BRÉCHON, Robert: *Étrange Étranger*, une biographie de Fernando Pessoa, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1996

BRÉCHON, Robert: *L'Innombrable: un Tombeau pour Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001.

BRÉCHON, Robert: Fernando Pessoa, *Le voyage Immobile: biographie*, Paris, Éditions Aden, 2002.

BRENOT, Philippe: *De la Lettre d'Amour*, Paris, Zulma, 2000.

CARRELL, Susan: "La Lettre d'Amour aujourd'hui", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, Le Genre pastoral jusqu'à la Révolution, L'Art Épistolaire*, nº. 39, Paris, Société des Belles Lettres, 1987, pp. 205 – 218.

DIAZ, José-Luiz: "Un mot de toi pourra toujours décider de ma Vie" Sand-Musset, printemps 1834, *Textuel*, *La Lettre d'Amour*, Université de Paris VII – Jussieu, 1992, pp. 81 – 91.

GIL, José: *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris, La Différence, 1988

GRASSI, Marie-Claire: "Lettres d'Amour en Archives (XVIIIe – XIXe siècles)", *Textuel*, *La Lettre d'Amour*, Université de Paris VII – Jussieu, 1992, pp. 47 – 55.

GRASSI, Marie-Claire: *Lire l'Épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine; Nicole BIAGIOLI-BILOUS, Nadine GELAS e

LINDLEY CINTRA, Luís Filipe: *Sobre "formas de tratamento" na língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972

A METÁFORA CONCEPTUAL E A INTERTEXTUALIDADE/ INTERDISCURSIVIDADE: UM MODELO DESCRITIVO DE LEITURA

Lucia Helena Lopes de Matos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Proponho inserir o leitor em formação na literatura de iniciação, usando a metáfora conceptual e a intertextualidade como caminhos facilitadores da compreensão.

Através desses dois processos, o leitor poderá perceber que a questão do significado está baseada na maneira como as pessoas constroem um conceito, como o entendem e como funcionam com ele. Ao mesmo tempo ele deverá estar atento para os intertextos e as vozes que atravessam a cultura que, assim como a metáfora, estarão mapeados em domínios (fonte / alvo) textuais.

É na imbricação entre linguagem, pensamento, ação e cultura que as metáforas novas, não inseridas em nosso cotidiano, vão, na literatura, criar a possibilidade de uma nova realidade.

Aplico esses aspectos teóricos na obra *Livro: Um encontro com Lygia Bojunga,* da escritora brasileira Lygia Bojunga Nunes.

Palavras-chave: leitura, literatura, metáfora conceptual, conhecimento enciclopédico.

Aproximar o leitor iniciante da obra literária é a meta que estabeleci para as minhas pesquisas e nada mais oportuno que exercitar o olhar deste leitor para a realização lingüística do escritor, capacitando-o a perceber não apenas o que diz o texto, mas como ele diz.

O objetivo primeiro do incentivador da leitura é fazer com que aquele que esteja dando os primeiros passos no universo literário se sinta atraído pelo que lê e não abandone a sua empreitada. Para isso é fundamental envolvê-lo não só pelo assunto tratado, mas também pela fluidez da forma, pela naturalidade da linguagem, a ponto de constatar que há entre forma e conteúdo uma ligação indissolúvel. É preciso levá-lo a perceber que um tema, mesmo sendo banal, vai receber, através do talento do autor, um tratamento especial materializado através da língua, habilitando o texto à chancela literária.

A naturalidade na transmissão da realidade ficcional vai, certamente, inserir o leitor no mundo inscrito e esse mergulho será facilitado se os recursos de que o autor lançou mão forem observados e trabalhados. Contaminar o leitor com o prazer estético é dar-lhe instrumentos para ser um produtor de sentidos.

É na formação discursiva instaurada pelo texto literário que os sujeitos (autor / leitor) e o sentido se constituem simultaneamente. Esses sentidos, na literatura infanto-juvenil, se realizam numa dispersão de textos que, de certa forma, procura resgatar a oralidade que deu origem ao ato de narrar e recupera a tradição do "Era uma vez..." dos contos de fadas, aproximando sobremaneira dentro da cena enunciativa o enunciador e o enunciatário. Para Palo e Oliveira "Narrar no mesmo compasso do viver - escreviver -, de tal forma que não haja mais distância entre quem narra, o que narra e quem lê" (1992: 45).

A oralidade como escritura vem sendo discutida na literatura brasileira desde o Romantismo e mais acentuadamente no Modernismo, principalmente por questões ideológicas, como contra-reação à aceitação de uma língua que possuía as marcas do colonialismo português. No mundo ocidental, do século XIX para cá, a literatura começa a inserir na fala de seus personagens as marcas da oralidade que vão ajudar a caracterizá-los e dar-lhes matizes de verossimilhança, mostrando que em todos os discursos o ideológico estará sempre marcando a historicidade de uma determinada escritura.

Na narrativa literária existe sempre um autor que escreve para um leitor virtual a quem atribui uma imagem sociocultural e com quem quer estabelecer um diálogo, daí, a linguagem da literatura de iniciação levar em conta a bagagem cognitiva e os usos de linguagem que esse leitor pratica, aproximando-se, assim, dos usos cotidianos, da coloquialidade.

Seduzir pode ser encantar, fascinar, mas pode também ser induzir ao erro, enganar com artifícios. Porém, nesse processo existe sempre um envolvimento prazeroso para sedutor e seduzido que de alguma forma justificam os meios para chegar ao objetivo: criar no leitor a sensação de proximidade com o autor, numa ilusão de que narrador e personagens são seres "reais", usuários da nossa linguagem. Esse é um jogo de fingimentos pactuado entre os parceiros, porque quem se deixa enganar está consciente de não haver ali a transcrição da língua falada, mas artifícios que transformam a naturalidade da fala em língua literária. Estabelece-se, assim, um contrato de comunicação (Charaudeau e Maingueneau, 2004: 130-132), que licencia essa prática linguageira e permite os desvios, marca transgressora identificadora de uma variante distinta dos moldes rígidos da variedade culta formal, caracterizadora da língua padrão.

Essa acessibilidade, essa familiaridade, certamente, despertará na memória do leitor os traços de identificação com a escrita de Lygia Bojunga e possibilitará seu acesso aos mecanismos de construção da linguagem, sentindo-se desafiado a decifrar seus enigmas como parceiro de um jogo do qual ele é peça fundamental para a atribuição dos sentidos.

A obra escolhida é a primeira da trilogia metaliterária (*Livro: um encontro com Lygia Bojunga, Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*) em que a autora reflete sobre a sua formação como leitora, como autora e como se instaura a co-autoria do leitor

com a sua obra, ilustração pura de como é estruturado o processo de compreensão e da negociação dos sentidos que se materializa em forma de narrativa alegórica.

O caminho que proponho é examinar a metaforicidade textual, através de uma hierarquização que vai das metáforas mais generalizantes e básicas para chegar à especificidade da metáfora literária, que por sua vez levará em conta o conhecimento adquirido com as primeiras e todo o conhecimento enciclopédico acumulado. Ainda considero de grande ajuda para o processo interpretativo a pecepção da polifonia e dos intertextos que podem ser coadjuvantes no processo de interpretação das metáforas.

A metáfora, de acordo com a tradição, era vista como uma imprecisão do significado e possuía um enfoque estritamente lingüístico.

Autores como Lakoff & Johnson (1980) que estudam a metáfora com enfoque cognitivista, trazem como novidade o fato de que a questão do significado está basicamente centrada nas experiências humanas. Portanto, o interesse se concentra na maneira como as pessoas constroem um conceito, como o entendem, e como funcionam com ele. Esses conceitos, porém não estão isolados, a sua compreensão só é produtiva por estar inserida em termos de domínio da experiência em sua totalidade, numa "gestalt experiencial", formada por domínios básicos fundamentados por nossos corpos, nossa interação com o ambiente físico e nossa interação com outras pessoas dentro de nossa cultura. Nessa perspectiva, a metáfora deixa de ser linguística para ser conceptual e se materializa em expressões linguísticas metafóricas.

O sistema metafórico funciona como um caleidoscópio em que certos aspectos de uma mesma experiência são desvelados, enquanto outros são ocultados. Assim é possível haver "*frames*" mais usuais e outros mais inusitados para um mesmo conceito e para definir uma mesma situação, numa rede coerente de implicações que vai dar força de verdade à metáfora.

Para Lakoff e Turner a única diferença entre a metáfora conceptual usada no dia a dia e a poética é que esta usa os mesmos mecanismos, "mas estende-os, elabora-os e combina-os" de forma que possam ir mais longe do que o que é comum (1989: 67).

Quando o escritor estende, elabora e combina as metáforas, usando os sistemas conceptuais de maneira incomum, ele produz um cenário de conexões metafóricas mais complexo demandando, por parte do leitor, inferências, conhecimento de mundo e um esforço cognitivo que é praticamente desnecessário para a compreensão das metáforas do cotidiano, já que, por serem convencionalizadas, são usadas inconscientemente.

Tomemos, como exemplo, o texto de Lygia Bojunga, encontrado na apresentação de Livro: um encontro com Lygia Bojunga:

LIVRO: a troca

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena
os livros me deram casa e comida.
Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo;
em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada;
inclinado, encostava num outro e fazia telhado.
E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá
dentro pra brincar de morar em livro.
De casa em casa eu fui descobrindo o mundo (de tanto
olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois,
decifrando palavras.
Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.
Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto
mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando
de consertar o telhado ou de construir novas casas.
Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava
a minha imaginação.
Todo o dia a minha imaginação comia, comia e comia;
e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no
mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu,
era só escolher e pronto, o livro me dava.
Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca
tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas –
é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no
livro, mais ele me dava.
Mas como a gente tem mania de sempre querer mais,
eu cismei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar
tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com
outros, e levantar a casa onde ela vai morar.

A autora vai construir o poema com base na metáfora de nível genérico: EVENTOS SÃO ENTENDIDOS EM TERMOS DE AÇÃO POR ALGUM AGENTE, daí a leitura e a escrita serem eventos que provocam uma série de ações e o livro funciona ora como agente, ora como paciente nesse processo de construcão / descoberta e as projeções metafóricas vão se afunilando até chegar ao submapeamento mais específico: REALIZAÇÃO DE UM PROPÓSITO É ALCANÇAR UMA LOCALIZAÇÃO DESEJADA. Portanto, a partir dessa rede de mapeamentos, pode-se perceber que a autora vai esquematizando as metáforas numa escala hierárquica em que as mais específicas, e por isso de nível mais inferior, vão herdando as estruturas de projeção das mais generalizantes, daí:

Nível 1: EVENTOS SÃO AÇÕES PROVOCADAS POR UM AGENTE.

Nível 2: LER / ESCREVER É VIVER ATRAVÉS DO LIVRO: "livro é vida".

Nível 3: O LIVRO (E METONIMICAMENTE A PALAVRA E A IMAGINAÇÃO) É UM AGENTE PERSONIFICADO: "os livros me deram casa e comida"; "o livro alimentava minha imaginação"; "quanto mais eu buscava no livro mais ele me dava"; "Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava,...", "Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu..."

Mas a força poética da metáfora literária em suas manifestações linguísticas leva à elaboração dos esquemas, estendendo a metáfora de modo a torná-la composta para assim formarem-se outras redes metafóricas que se desdobram:

1º nível: VERSÃO-OBJETO DA METÁFORA ESTRUTURAL DO EVENTO.

2º nível: LEITURA É CONSTRUÇÃO ("livro era tijolo", "inclinado, encostava num outro e fazia telhado").

3º nível: LIVRO É ESPAÇO LIMITADO ("De casa em casa eu fui descobrindo o mundo(de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois decifrando palavras").

E as metáforas ainda se sobrepõem trazendo à tona um submapeamento mais específico: REALIZAÇÃO DE UM PROPÓSITO É ALCANÇAR UMA LOCALIZAÇÃO DESEJADA ("E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro para brincar de morar em livro"; "Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava para morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava"; "Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar").

Segundo Lakoff e Turner um dos fatores que faz com que a metáfora poética seja mais interessante que a metáfora convencional é o escritor ser capaz de usar "o recurso conceptual comum de forma extraordinária. É deste modo que poetas orientam-nos além dos limites dos modos comuns do pensamento e guiam-nos além do uso automático e inconsciente da metáfora de todo dia" (1989: 72).

Em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* há dois segmentos que traçam a linha divisória temática: "LIVRO - eu te lendo" e "LIVRO – eu te escrevendo". No primeiro, metaforicamente, o livro era a casa onde morava a sua imaginação, enquanto no segundo, ela começa a fabricar tijolo para que outros possam montar a casa onde vão morar.

Seu processo de construção da leitura e da escrita é detalhadamente enfocado e para essas duas atividades esteve voltada durante toda a sua vida, numa relação apaixonada e erotizada, tanto que, em sua formação como leitora, relata o descobrimento do prazer usando, agora, a metonímia para falar do seu envolvimento amoroso com os livros mais marcantes, transformando os escritores em amantes com quem vive casos de amor.

A metonímia também é vista por Lakoff e Johnson (1980) **não** como uma figura retórica, mas como uma ocorrência bastante freqüente em nossas interações, pois é muito comum na linguagem de todo dia utilizarmos uma entidade para nos referirmos a outra com a qual está relacionada. A metonímia é mais referencial do que a metáfora, pois existe uma relação de contigüidade na substituição de um termo por outro, envolve apenas um domínio conceptual e não dois domínios como a metáfora (o domínio-fonte e o domínio-alvo).

Tal como a metáfora, a metonímia está inserida no discurso das comunidades como reflexo das nossas atuações e dos nossos pensamentos, portanto **não** é uma questão de linguagem, mas uma expressão cognitiva das nossas experiências. No uso literário, ela pode estar associada à metáfora para produzir sentidos mais complexos. Por exemplo, Lobato metonimicamente está no lugar do livro e metaforicamente foi um amante com quem vivera um caso de amor, assim como os outros autores selecionados.

> Eu tive seis casos.
> Casos de amor, eu quero dizer.
> E, para mim, um caso de amor é coisa de envolvimento muito intenso.
> Eu namorei bastante; flertei à beça; experimentei casamento; mas casos foram seis. (E o bom é que eu não estou livre de outro...)

O projeto do livro que inicialmente se voltava para a experiência da escritora como leitora acabou se desdobrando e ficando mais "redondo" (p. 31) quando ela resolveu contar sua relação com a escrita e a descoberta da sua grande vocação. Torna-se, então, esse exercício uma paixão reveladora, visceral, só empanada quando precisou se "prostituir" e escrever para ganhar dinheiro. Aqui, mais uma vez, a autora erotiza seu fazer literário e explica que só reencontra o prazer da escrita quando se volta para os livros e passa a escrever artesanalmente, sentindo a volúpia do lápis em sua mão, resultando, daí, uma metáfora de 3º nível: ESCREVER É UM ATO ERÓTICO.

> Já no meu primeiro livro eu comecei a achar difícil fazer ele à máquina.
> Mas eu achava tanto que escritor-escreve-é-à-máquina, que durante um tempo grande eu fiquei me segurando pra não mexer com as palavras do jeito que a minha vontade pedia: pegando nelas, imprimindo eu mesma cada letra (...)

> Quanto mais eu insistia no uso da máquina, mais a ponta do meu dedo queria sair de lá correndo pra ir se encontrar com o lápis (p. 51)

As metáforas sinestésicas erotizadas que vão construindo a teia narrativa, podem ser, nesse contexto, um artifício para atrair o leitor jovem tanto para a sua escritura quanto para a ação pedagógica da leitura e da produção textual. Por outro lado não podemos esquecer que essa sensualidade é um traço cultural de nossa brasilidade presente em situações que envolvam experiências subjetivas da ordem do prazer.

> O luxo de corrigir e reescrever, somado à sensação da liberdade me rondando, me roçando, me envolvendo, fez uma impressão tão forte dentro de mim, que eu saí desse primeiro encontro pressentindo que fazer literatura ia ser para mim uma imensa aventura interior *. E desde esse dia eu confundo as palavras livro e livre: me acontece muito querer dizer uma e sair a outra.
>
> * Não me enganei (p. 55).

Ao revelar para o seu leitor a descoberta do prazer com a leitura e com a escrita, Lygia condu-lo ao seu universo literário e divide com ele o mundo criado pela trama ficcional.

BIBLIOGRAFIA

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George and TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

LAKOFF, George. "The contemporary theory of metaphor", em *Metaphor and Thought*. Cambridge, USA: Cambridge University Press, 1993. pp 2002- 252.

NUNES, Lygia Bojunga. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

PALO, Maria José.& OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil – Voz de criança*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1992.

POSSENTI, Sírio. "Sobre a leitura: o que diz a análise do discurso?", em *Ler e navegar: espaços e percursos da leitura*. Campinas, SP: Mercado das Letras. Associação de Leitura do Brasil –ALB. 2001. (Coleção Leituras no Brasil) (PP. 19-30).

LUANDA BEIRA BAHIA, ROMANCE DE ADONIAS FILHO, UMA CRIATIVA E POÉTICA INSERÇÃO DO BANTO NA LITERATURA BRASILEIRA À LUZ DO MULTICULTURALISMO

Olívia Barradas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Em sua viagem a Angola e Moçambique, Adonias Filho coletou topônimos e substantivos comuns, falados nas comunidades visitadas e os introduziu em *Luanda, Beira Bahia* (1971).Com este romance, antecipa, na Literatura Brasileira, uma visão multiculturalista, cujos pressupostos embasaram a análise deste ensaio, ao apresentar um espaço de convivência cultural e assumir o fluxo da diversidade.

Palavras-chave: Adonias Filho, *Luanda Beira Bahia*, Multiculturalismo, Miscigenação, Sincretismo religioso, Banto.

> A um brasileiro apercebido dos seus deveres de solidariedade para com os povos que pertencem ao seu mesmo tipo de civilização específica não podem deixar de interessar aquelas populações como a de Goa, a de Moçambique, a de Angola, a de Cabo Verde, que olham para o Brasil como para uma evidência irrecusável de que está em nosso tipo e civilização a solução mais adequada aos problemas do encontro de europeus com não-europeus em regiões tropicais e quase-tropicais. Donde a necessidade de cada vez mais passarmos os brasileiros a pensar, a sentir e a agir como um povo em grande parte responsável pelo destino de outros povos, separados de nós por grandes distâncias físicas, porém próximos de nós pelas formas de cultura; e cujo futuro, como cultura em desenvolvimento, talvez seja inseparável do futuro brasileiro.

1. Introdução

Para iniciar a análise da obra de Adonias Filho, *Luanda Beira Bahia* são ilustrativas e anunciadoras as palavras – que tomamos como epígrafe – do eminente sociólogo Gilberto Freyre em uma conferência de 1959, cujo título "Uma política transnacional da cultura para o Brasil de hoje" situa-se bem em consonância com a temática do romance do escritor baiano que iremos focalizar. E note-se que à ocasião em que tal pronunciamento foi proferido o intercâmbio do Brasil com os países africanos era ainda menor.

Assim, nesta linha de pensamento de culturas dialogantes, abrindo-se ao abraço convivente com o Outro, na fraterna comunhão com a alteridade, a sagaz reflexão de Gilberto Freyre já intuía espaços culturais sem fronteiras, fato que servirá de respaldo à análise de *Luanda, Beira e Bahia*, obra-prima da

Literatura Brasileira, inspirada na viagem que o autor, a convite do Governo Português, empreendeu a Moçambique e Angola.

Publicada em 1971 com várias possibilidades de exegeses, o texto de Adonias Filho, além da engenhosa estruturação da narrativa e da poeticidade da linguagem, desvela horizontes para o criativo encontro entre povos, lingüisticamente irmãos "separados de nós por grandes distâncias físicas, porém próximos de nós pelas formas de cultura", questão a ser aprofundada nesta comunicação.

Pelas leituras que *Luanda Beira Bahia* faculta já suscitou a autora desta comunicação vários chaves de interpretações, citando-se principalmente duas, que lhe pareceram mais representativas.

1.- Uma análise semiótica das isotopias, a reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras na totalidade do discurso, a exemplo da isotopia da jindiba, árvore antropomorfizada, miticamente plantada desde tempos imemoriais e testemunha da vida e da morte dos protagonistas; a isotopia do mar, a do duplo; a do triplo, a da miscigenação, da similaridade, etc..

2.- Outro estudo baseou-se no uso do banto especificamente do quimbundo, língua falada em Luanda e na região central de Angola.

3.-A presente exposição neste VIIIº **Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas** consiste em um desdobramento da questão acima. Suplementando, portanto, os dois textos anteriores, visa a elaborar um recorte de alguns aspectos textuais à luz dos estudos do Multiculturalismo

Aliás, já se depreende do próprio título do livro, índices relevantes para esta chave de abordagem. Os três territórios culturais – Luanda Beira Bahia – estão significativamente colocados emparelhados, em sinal de igualdade? uma das características do Multiculturalismo, e sem vírgula entre eles, o que é expressivo e comprova o caráter não discriminativo do autor em face de outras manifestações étnico-culturais. Há ainda outro aspecto a ser lido no título sintomático para a confirmação do que se deseja desenvolver: Luanda e Beira antecedem à menção à Bahia, sendo esta a síntese dos dois, tornando-se elemento congregador, com a narrativa iniciada em Ilhéus e terminada circularmente no mesmo local.

Através destes detalhes, aparentemente casuais para um leitor desavisado, embora relevantes para a proposta desta análise, nota-se que o autor com tais artifícios subliminares firma um compromisso valorativo com aquelas localidades, distantes, mas próximas pelos laços da língua e costumes. É importante que se diga que à época em que a mencionada obra foi publicada, no início da década de 70, os dois territórios africanos não se encontravam politicamente emancipados.

A independência de Angola e de Moçambique só se concretizara em 1975. O fato de o romancista haver inserido poética e democraticamente vocábulos bantos do falar local durante o período colonial revela nítida intenção de prestigiar a oralidade e a cultura popular daqueles futuros países africanos. E justamente através de um membro da Academia Brasileira de Letras. Vinda da "cultura letrada" e em um momento no qual o eurocentrismo dominava as instâncias do saber, a inserção de tais vocábulos estranhos à oficial língua portuguesa falada no Brasil, ganha muito mais força. Isento de preconceitos e hierarquias, já a partir da harmônica configuração do próprio título, Adonias Filho, antena do que viria depois com as discussões político-sociais, conferiu prestígio literário àquela língua africana.Ademais, colaborou para enriquecer o idioma falado no Brasil através da Literatura. É a criação artística, navegando entre paragens longínquas para de lá trazer o húmus lingüístico e étnico, a fim de fecundar o português.

Pelo respeito à diversidade com a interativa interlocução entre falares e visões de mundo, mais uma vez, comprova-se que *Luanda Beira Bahia* é uma obra original. Inovadora, traz marcas da Modernidade ao interagir naquele espaço circulante do "entre-dois" a que se refere Roland Barthes, ao longo de sua obra, quando alude ao ato da escritura, modelando-se à liberdade criativa do escritor. De fato, em várias instâncias, o dialogismo cultural do "entre-dois" dá-se a ler em *Luanda Beira Bahia* E o romancista o fez consciente, pois, em que pese ser convidado pelo Governo de Portugal, posicionou-se e transgrediu os limites lingüísticos do idioma oficial da Metrópole, ao interligar os três continentes? Brasil, Europa e África? e o passado ao futuro.

2. Considerações sobre o Multiculturalismo

Diante do exposto, algumas reflexões devem ser mencionadas a fim de clarificar a trama à luz do Multiculturalismo, termo em voga na construção do conhecimento, etiqueta metodológica em processo. Portanto, com várias leituras. Pensadores da maior envergadura vêm-se debruçado sobre o assunto e, entre eles, citam-se Will Kymlicka (3); Charles Taylor (4); Alain Renaut(5), o qual analisa os principais argumentos de Kymlicka. René Depestre (6) antecipou problemas suscitados pela discussão recente do Multiculturalismo, analisando fatores históricos e sociais que permitem identificar a natureza e a amplidão das contribuições que os africanos e seus descendentes trouxeram mais do que nunca à criatividaade das Américas. Na Itália, Silvano Peloso (7) focaliza o multiculturalismo em decorrência de a sociedade estar-se tornando, cada vez mais, multiétnica, o que não significa que se tornou automaticamente cultural.

De maneira didática, Andrea Semprini, (8) resume com densidade questões fundamentais da sociedade moderna relativas aos direitos das minorias frente à maioria no mundo atual, qual o seu lugar, discutindo os pressupostos

básicos da diferença, à luz de grupos sociais, políticos e religiosos. Para Semprini, o Multiculturalismo

> surge como importante indicador da crise do projeto da modernidade (...) pela exigência de integrar no seio mesmo desse projeto o conceito de diferença (...) sério desafio de civilização às sociedades contemporâneas» (p. 8-9)

No meios acadêmicos brasileiros, o tema permanece em estudo. Destaca-se a linha de pesquisa «Multiculturalismo e Identidade», coordenado pela emérita professoa Bella Jozef (9) na Pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O conceito de Multiculturalismo transita em dois universos : uma tentativa de teorização, e o de uma práxis política, que, por sua vez, remete aos Estudos Culturais, buscando recuperar noções de «alteridade, fronteira, cultura, minoria, margem, hibridismo, diferença», (10) etnicidade, entre-lugar, democracia, imigração, questões lingüísticas e de gênero, educacionais, jurídicas e no horizonte da arte, os estudos literários.

Roberto Fernández (11) abre o ensaio «Multiculturalismo Intelectual» com informações pertinentes para a leitura de *Luanda Beira Bahia*. Apesar de, nos parágrafos subseqüentes, comentar aspectos negativos que o Multiculturalismo engloba nos meios de «impostores intelectuais» convém, que se transcreva o início de seu texto, escrito de maneira clara, em razão de nele residirem bases, articuladoras de uma leitura multicultural

> A palavra multiculturalismo tem geralmente uma conotação positiva, refere-se à coexistência enriquecedora de diversos pontos de vista, interpretações, visões, atitudes, provenientes de diversas bagagens culturais. O termo serve de etiqueta para uma posição aberta e flexível, baseada no respeito desta diversidade e na rejeição de todo preconceito ou hierarquia. As várias óticas devem ser consideradas em pé de igualdade... (p. 84)

Algumas das características acima mencionadas podem-se reconhecer –explicita ou implicitamente– na narrativa de *Luanda Beira Bahia*. Eis algumas seqüências narrativas e através delas, comentários multiculturais.

3. Paráfrase de *Luanda, Beira, Bahia*

As múltiplas peripécias, apresentadas por meio de *flashes-back* que constroem a trama configurada por um ir-e-vir –aglutinando tempos e espaços que se cruzam, se gestam e se completam– exigem que primeiro se faça, sucintamente, uma « nsão do romance como um todo.

No primeiro percurso da narrativa, o arrojado marinheiro João Joanes deixa, em Ilhéus, Morena, sua mulher, com seu filho Caúla, sob a guarda de seu amigo Pé-de-Vento e parte para Salvador, com promessa de voltar. Tal como

Penélope à espera de Ulisses, cansada de procurá-lo e aguardá-lo durante dez anos, ela morre.Antes, tentando evitar a ida de Caúla garoto também para o mar, partida similar à do pai, sua mãe colocara o menino para trabalhar de sapateiro. Após a morte de Morena, sua mãe, ele decide ir para Salvador. Lá, vem a saber que seu pai, João Joanes sofrera uma traição, sendo envolvido com o tráfico de diamantes porr terem colocado um saco deste material precioso em sua bagagem. Com a polícia a querer prendê-lo, viu-se obrigado a fugir para a África, passando por percalços até Luanda, onde, mudando de nome para Vicar, conheceu Corina Mulele, com quem tem uma filha, Iuta. De novo, o marinheiro desaparece. A mulher morre de febre.

Em um núcleo narrativo paralelo, em Ilhéus, Caúla conhecera rapidamente Alice, que trabalhava no mundo maravilhoso do circo, deixando-lhe na mente um amor platônico. Em Salvador, com Conceição do Carmo, neta da mãe Filomena, tem sua iniciação sexual e por ela se apaixona. Ao retornar de Ilhéus, flagra a traição da mulher. Desesperado, tomado por paixão, decide ir para mais longe no Bailundo, cargueiro de nome banto, que trafegava para a África. Parte em busca do pai, análogo a Telêmaco, filho de Ulisses. Em Beira, ama Maria do Mar liricamente banhados pelas águas do oceano.

Em Luanda, encontra Iúta, a ele muito semelhante, e desta união ela engravida. Voltando para Ilhéus, ao chegar à sua casa com Iuta, encontram João Joanes que, em Luanda. Os jovens descobrem ser aquele homem, o pai de ambos. Diante do amor incestuoso dos próprios filhos, João Joanes/Vicar atira neles e também se mata. Pé-de-Vento, seu fiel amigo desde os primeiros tempos, é chamado e corta a jingiba, árvore testemunha da vida da infausta família e dela fez três caixões.

Constata-se logo nesta história uma projeção do Brasil sobre a África lusófona, na medida em que os personagens da fábula, João Joanes e, posteriormente seu filho Caúla. empreendem viagem iniciada na Bahia –de Ilhéus a Salvador– deslocando-se, em seguida, para Angola e Moçambique. Vários territórios de culturas –distintas, porém de influência lusitana– interagem na configuração de um contexto, no qual a diversidade se congemina ao universo de língua portuguesa. Com tal observação, já se entra na abordagem multiculturalista do romance.

4. O enfoque multiculturalista

O Brasil e a África se interpenetram em autêntica mestiçagem –a cultural e a literária– e montam um território escritural no texto *Luanda Beira Bahia*. Nele se inserem signos autóctones das raízes baianas, por sua vez miscigenadas com três etnias, formadoras dos alicerces da cultura brasileira, ao misturar índios, europeus e negros. Intertextualizando-se também com estereópicos românticos da colonização ao realçar aspectos da terra virgem, integram-se raças que convi-

vem em pacífica coabitação. Excetuando Morena, cabocla, mistura do branco com índio, há mulheres oriundas do branco com o negro.

Vários cruzamentos étnicos podem-se exemplificar em meio àquela «gente curtida pelo sol». Entre os persoangens destacam-se: Manuel Sete – um branco de Portugal, barba negra, cabelos nos ombros + uma negra de luxo, pais de Corina Mulele; .João Joanes – branco sardento, a cabelaça alourada, olhos azuis + Morena, cabocla filha de índios. Estes originaram Caúla, «Vicar – o outro nome de João Joanes, o sardento + Corina Mulele, geradores de Iúta, «mestiça, morena bem queimada. Mistura do sangue da mãe, já mulata, com sangue do pai, brasileiro muito branco, de sardas na cara». (.p. 42); Conceição do Carmo – «inha de olhos verdes, cabelos corridos»; Maria do Mar – «mestiça de pele macia e escura, corridos os cabelos que o sol acinzentara, olhos verdes de limo (...) ele não entendia porque tanto verde naqueles olhoss olhos, chumbo na pele, cor de tigre a saltar, os músculos tensos». (p. 111) .

Valorizando um povo à época ainda colonizado, pode-se afirmar que Adonias Filho, prenunciando a filosofia do Multiculturalismo, a exemplo também de José de Alencar no Romantismo em relação ao índio, Mário de Andrade (*Macunaíma,* um amálgama de raças) Guimarães Rosa (com o sertanejo caboclo), ícones do Modernismo brasileiro, trouxeram para seus romances o hibridismo, uma dos signos pontuais do Multiculturalismo.

A raça negra é, por Adonias, enfatizada através de qualidades intelectuais, haja vista a personagem professora Maria da Hora, guardiã de conhecimentos, e também pelo aspecto estético: «As negras de Luanda são tão lindas que, as quiandas, as sereias, estremecem de ciúme no fundo do mar.».(p. 40). Outra virtude da raça negra, iluminada pelo autor, está na generosidade: Joana Dé, amiga de Corina Mulele, «íntegra como o carvão, alegria feita em risos» (p. 48). Também sua mãe, Humba Dé: «casa e comida nunca lhe faltaram até que Corina Mulele encontrasse o emprego» (p. 48) .

Em se tratando dos adjuvantes, há sempre traços de cordialidade naqueles personagens africanos. Ratifica-se a característca acolhedora do «diferente», vinda da escrita de um acadêmico, nivelando sem priorizar culturas ou etnias, tanto as dos africanos como a própria África, descrita pela imagem do paraíso terreal, quando os míticos Adão e Eva deram origem a tudo.

É de observar um aspecto importante, em compasso com a atual teminologia sociológica e as leis brasileiras relativas a este grupo étnico. O autor não emprega o vocábulo «preto», e, sim, «negro». Mais um índice propiciador do Multiculturalismo, discussão atual nos movimentos dos afro-descendentes.

Em síntese, verifica-se que o fenômeno da mestiçagem emigrou da cultura à literatura, exemplificada aqui pela obra *Luanda Beira Bahia*. Aliás, a questão da mestiçagem representou o «cavalo de batalha» do poeta e presidente do Senegal, Senghor, por sua vez preconizado pelo senegalês Ousmane Socé, no romance *Karim,* (12)

> onde seus corações falavam em favor da tradição ancestral e seus interesses em favor do modernismo, prática do Ocidente (...) Uma civilização mestiça cujo elemento estrangeiro consistia em aportes materiais e intelectuais, necessários à nossa adaptação na corrente de vida mundial, de que fazemos doravante parte integrante. (pp. 105-106)

Outro marco do Multiculturalismo apresenta-se no sincretismo religioso. A equivalência das crenças ou das religiões católica e africana perpassa pela narrativa. Exemplo:

> Flores ofereciam à Nossa Senhora dos Navegantes, quando suplicavam, com as cabeças baixas, que lhes poupassem os filhos. E flores levavam à Iemanjá para que os esquecesse e não os seduzisse porque a terra necessitava de homens. (pp. 15-16)

Retomando o que foi anunciado na introdução referente ao título do livro, ou seja, a colocação igualitária entre as três localidades que nomeiam a obra, acrescentam-se também similaridades no nível das tramas, a interlocução, de resto, característica do Multiculturalismo. As peças narrativas vão-se montando para configurar um painel de identidades não só entre culturas e personagens, mas também entre as ruas e as cidades de Salvador, de Beira e de Luanda, com seus traçados parecidos.

Observam-se traços da mestiçagem cultural não só no nível da escritura, mas também no da língua em *Luanda Beira Bahia*. Inspírado no fenômeno da diglossia – situação de bilingüismo ou de bidialetalismo em que existe diferença de *status* sociopolítico entre as duas línguas ou dialetos, segundo Antônio Houaiss (13)– Adonias Filho, dando foro de igualdade, inseriu topônimos, existentes em Moçambique e Angola, acrescentando substantivos comuns do quimbundo, falado em Luanda e na região central de Angola.

Urge ressaltar que várias línguas do banto são utilizadas no interior das famílias pela população de tais países. Porém, estuda-se o português, idioma oficial nas escolas, como norma padrão européia, tendo ele servido até, de forma escrita e oral, para veicular as lutas emancipatórias em virtude da facilidade de comunicação. Todavia, as línguas autóctones vêm sofrendo alterações nos níveis lexical, morfológico e sintático, devido a contactos com o português. No presente momento transita em Angola a discussão de um projeto integrador dos falares nativos no sistema de ensino nacional, o que constitui, sem dúvida, uma conseqüência política do Multiculturalismo, no convívio com as diferenças.

Tais considerações reentroduzem, neste trabalho, a questão dos aportes do banto no romance *Luanda Beira Bahia*, fecundando a Literatura Brasileira. A significação daqueles vocábulos encontra-se no livro da étno-lingüista Yeda

Pessoa de Castro (14) e na antologia de contos de Oscar Ribas (15). À guisa de exemplos, citam-se alguns: «Deitam-se muitas vezes na terra e dormem debaixo dos ***embondeiros*** parte da noite como o mormaço e o silêncio» (p. 51). ***Embombeiros*** ou ***imbondeiros*** – árvore também denominada ***baobabe***, de grande porte, a maior dentre os vegetais, tendo, por isso, recebido o epíteto de gigante das selvas. Outro: «As divindades negras, à noite, enchem Luanda de mistério. Longe, de todos os lados, chegam sons dos ***bendos, gomas*** e ***jimbambas***» (pp. 155-156). ***Bendos*** – instrumentos musicais ; ***n´gomas*** – tambor comprido e **jimbambas** – búzios pequenos. Mais um exemplo: «Bonitas de ver, fora as tardes cheias de luz, eram as árvores gigantes que tinham escuridão na sombra e ***mafumeiras*** se chamavam» (p. 62). ***Mafumeira*** – árvores frondosa africana, de cujo tronco se fazem pirogas.

Inúmeras outras citações textuais poderiam aqui figurar, suprimidas pela exigüidade do espaço. Por isso, remete-se ao já mencionado ensaio, no prelo do Fórum Lingüístico da UERJ, onde foram enumerados os seguintes vocábulos, com suas devidas significações: cabinda, cacimbo, euê, guzo, jogó, calulu, luando, luenas, mulemba, mabelas, malufo, musseque, puco, puíta, quianda, quimbambas, quimbombo, quimbundo, quimengueno, quindas, quissondes, quitoto, soba, uala, umbundo, xê, etc..

Além dos lexemas acima, registram-se em *Luanda Beira Bahia* uma série de topônimos, encontrados em Angola, tais como: Andulo, Cacolo, Mavinga, Mussende, Porto Amboim, O Gabela, Maianga, Moxixo, Huila, Malange, Bengo, Praia de Mossulo, Canapu, Quibala, Benguela, Praia da Corimba, Caombo, Parque Nacional de Quissama, O Bailundo. Em Moçambique, Gorongoça, Praia da Corimba, Maianga, Ambaça e Quicombo, Iambana, Porto de Aruanqua, Manique e Sofala, Beira, Rio Pungoé, etc..

5. Conclusão

Nos últimos tempos as sociedades tornaram-se multiculturais nas quais as minorias étnicas reclamam reconhecimento pelas leis e a preservação de sua identidade cultural. o que constitui um dos grandes desafios para a democracia e a globalização, segundo o filósofo Will Kymlicka, especialista em multiculturalismo no Canadá No entanto, Adonias Filho, através da sua escritura, anteviu, em 1971, os prolegômenos da futura discussão dos tempos presentes acerca do que hoje se nomeia Multiculturalismo. E a leitura de *Luanda Beira Bahia* veio a confirmar suas teorias básicos, através da mestiçagem dos personagens, do sincretismo religioso, da similaridade topográfica de Luanda com Salvador e por fim, pela poética inserção do quimbundo na construção da fábula.

Com rara mestria, engenho e arte, o autor baiano assumiu o fluxo da diver-

sidade, a memória ancestral daqueles povos sinetados pelo colonialismo, absorvendo as diferenças, ao construir uma ficção de timbres modernos no jogo dialético entre a alteridade (as visões deste Outro do mundo africano) e a ipseidade (o discurso do Mesmo, ou seja, as marcas oficiais da língua e literatura brasileiras). Daí, resultando a interação criativa, pela coexistência de cosmovisões em contacto, colocadas no mesmo nível.

Ao transgredir as fronteiras de uma literatura nacional pela introdução dos signos e símbolos étnico-culturais de dois espaços, politicamente ainda dependentes da Metrópole à época, enriqueceu os contornos da Literatura Brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ADONIAS FILHO. *Luanda Beira Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

DEPESTRE, Réné. *Les apports africains aux cultures de l´Amerique Latine et de la Caraïbe*. Artigo oferecido pelo escritor. PELOSO, Silvano. «Identidade nacional e sociedade multicultural». *Revista Brasileira de Literatura Comparada.3* (1996), p. 165-166,

FERNÁNDEZ, Roberto. «Multiculturalismo intelectual». *Revista USP*, S. Paulo: 42: p. 84/95, jun.-ago., 1999.

FREYRE, Gilberto. *Uma política transnacional de cultura para o Brasil de hoje,* Conferencia proferida em julho de 1959, na Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed.Objetiva, 2001.

JOZEF, Bella. «Sobre multiculturalismo e identidade». *Revista Tempo Brasileir*o, Rio de Janeiro: 150 : 39/48, jul-set, 2002.

KYMLICKA, Will. *La citoyenneté multiculticurelle, une théorie libérale du droit des minorités*.Trad. de l´anglais Patrick Savidan. Paris: La Découverte, 2001)..

PELOSO, Silvano. «Identidade nacional e sociedade multicultural». *Revista Brasileira de Literatura Comparada.3* (1996), p. 165-166,

PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.

RENAUT, Alain. *Les philosophies politiques contemporaines*. Paris: Calmann-Lévy, 1999.

RIBAS, Oscar. *Misoso*. Luanda: União de Escritores Angolanos, s/d.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. «Cristalizações do discurso multiculturalista». *Literatura e estudos culturais.*/ Maria Amtonieta Pereira, Eliana Lourenço de

L. Reis. (Org). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de MinaS Geraus, 2000. p. 53

SEMPRINI, Andea. *Multiculturalismo*. Trad.Laureano Pelegrim. Bauru, S.Paulo: Universidade do Sagrado Coração, 1999

SOCÉ, Ousmane. Karim. Citado por GOUNINGBÉ, Ari. *La toile de soi. Culture colonisé et expression d´identité*. Paris: L´Harmattan, 1995.

TAYLOR,Charles. *Multiculturalisme différence et democratie*. Paris: Aubier, 1994.

XIII

LÍNGUA: ORTOGRAFIA DA LÍNGUA

A ESCRITA DO FALAR DO ARQUIPÉLAGO DA MADEIRA EM TEXTOS DO SÉC. XX. QUATRO PROPOSTAS

Helena Rebelo
Universidade da Madeira

Resumo: No trabalho desenvolvido no âmbito do projecto ***Madeira. Século XX. Literatura e Cultura***, no Arquipélago da Madeira, encontraram-se vários textos de carácter literário, onde está presente a oralidade, ou melhor, o falar popular regional.

Para ter uma ideia geral da percepção deste falar pelos autores regionais, à partida sem formação linguística, iniciou-se o seu estudo, a fim de caracterizá-lo. Seleccionaram-se, aleatoriamente, quatro títulos do alargado conjunto existente. Fez-se o levantamento das formas com grafia divergente da ortografia do português padrão. Compararam-se as que estavam presentes em mais do que um dos textos seleccionados e deixaram-se, para a continuação do trabalho, as restantes, superiores a quinhentas, neste momento. Concluiu-se que as propostas dos quatro autores seleccionados divergem com frequência, registando-se, porém, alguns pontos de contacto.

Palavras-chave: Arquipélago da Madeira, Falar Popular Regional, Textos, Representação Gráfica, Percepção.

Este trabalho insere-se no âmbito do Projecto *Madeira. Século XX. Literatura e Cultura*, em fase de desenvolvimento na Universidade da Madeira. Pretendo partir de textos escritos no século XX por quatro autores madeirenses para encontrar algumas especificidades da linguagem do Arquipélago da Madeira.

Ninguém parece falar como escreve. Será, por exemplo, o caso de qualquer orador. Também parece difícil escrever-se como se fala. A escrita corresponde, na teoria, a um registo extremamente cuidado que, no dia-a-dia, não o é quando se fala. O falar popular predomina nessas ocasiões. É uma evidência que a escrita tem vindo, progressivamente, a substituir a oralidade em muitas situações da sociedade contemporânea portuguesa. O que antigamente ficava apalavrado é hoje registado em papel autenticado. Se é certo que com os meios de comunicação modernos, nomeadamente os telemóveis e a internet, a espontaneidade da fala ainda é importante, também com eles uma escrita concisa, abreviada e simbólica não o deixa de ser, impondo-se um registo bastante descuidado. Ouvem-se, até com frequência, protestos relacionados com esta escrita jovem e inovadora, que adultera a ortografia portuguesa. Noutras línguas, incluindo as internacionais como o Francês e o Inglês, verifica-se o mesmo fenómeno. Pela sua brevidade, esta criação gráfica estabelece

relações directas com a oralidade, tendo um forte pendor fonético e económico. Recordo o caso muito simples de "que" representado por "k" ou simplesmente por "q".

Este meio será um dos preferidos dos falares que ainda não têm escrita como sucede, por exemplo, com o crioulo de Cabo Verde, embora nem sempre seja essa a tendência preferida por quem está mais informado. É o que revela Henrique Teixeira de Sousa, autor cabo-verdiano, que escreveu o seguinte no artigo "Os Falares das Ilhas de Cabo Verde", publicado na revista madeirense *Islenha*, retomando em grande parte as ideias que apresentara previamente em "O Falar Crioulo de Cabo Verde", na mesma publicação da ilha da Madeira.

Diz este escritor cabo-verdiano:

> *(…) apraz-me abordar, ainda que brevemente, outro aspecto ligado à evolução do Crioulo de Cabo Verde. Trata-se do problema da grafia, actualmente tão discutida e desestabilizada. Aliás, não tem sido pacífico o itinerário da escrita do Crioulo. Existiram sempre dois critérios, respectivamente, o da escrita etimológica e o da escrita fonológica. Podemos ainda admitir um critério de compromisso.*
>
> *Pessoalmente, continua Henrique Teixeira de Sousa, prefiro a colagem ao Português à tendência aleatória de escrever apenas de ouvido. Acho que o critério etimológico confere maior disciplina e dignidade a um falar que ambiciona ser língua escrita. A grafia sónica desfigura inclusivamente o visual do crioulo, além de permitir que cada ilha escreva à sua maneira, segundo a sua variante fonética. Ela não contribui para a unificação ou uniformização pretendida* (1999:16-17).

Portanto, o autor citado prefere a "escrita etimológica" à "escrita fonológica", por esta última ser uma "tendência aleatória de escrever apenas de ouvido", levando à variação.

A questão que coloco aqui, *Como escrever o falar madeirense?,* e que me interessa abordar no âmbito do projecto referido, *Madeira. Século XX. Literatura e Cultura*, prende-se com estes assuntos, apesar de se reportarem ao crioulo cabo-verdiano. Leva-me a reflectir no fosso cada vez maior entre a escrita convencionada da língua portuguesa e a oralidade, em especial das suas variedades geográficas, onde se situa a variedade madeirense. A opção pelo singular, "falar madeirense", não significa que se pôs cobro à problemática presente, por exemplo, no texto de Lindley Cintra *Os Dialectos da Ilha da Madeira no Quadro Geral dos Dialectos Galego-Portugueses*, de saber se existe apenas um, com "uniformização" linguística, ou haverá vários falares no arquipélago.

Há quem, nesta região, tente minimizar o distanciamento entre os dois lados do fosso cavado e são, sobretudo, os escritores, os ficcionistas, a consegui-lo, escrevendo como se fala ou, pelo menos, tentando-o. Constroem pontes entre estas duas margens, adaptando a escrita à oralidade e representando o falar nos textos que publicam, dando voz às figuras populares, essencialmente aos homens e às mulheres do campo e da serra. Reconstroem, de ouvido, o falar da terra que os viu nascer. Consequentemente, será acima de

tudo do **falar popular** que tratarei, ou melhor, **da intersecção entre falar regional (típico de uma região) e falar popular (específico do povo)**. Geralmente, convirá distingui-los, como, a título exemplificativo, sugere Paiva Boléo em "O Interesse Científico da Linguagem Popular" e também Evelina Verdelho em *Linguagem Regional e Linguagem Popular no Romance Regionalista Português*, mas, neste caso, parecem conjugar-se, associando-se, até certo ponto, por se tratar do falar do povo de uma região delimitada, constituída pelas ilhas da Madeira e do Porto Santo.

Dos diversos autores madeirenses do século XX que empreenderam a façanha de representar o falar popular regional, destaquei, por ordem alfabética dos que conheço até este momento: Ernesto Leal (1913), Francisco de Freitas Branco (1924-1996), Jorge Sumares (1925) e Ricardo Jardim (1906-1990). São, provavelmente, nomes pouco conhecidos, mas o interesse dos textos que criaram foi, para mim, indubitável, quando os descobri.

Ernesto Leal (EL) escreveu um livro de contos publicado pela editora Europa- -América em 1964, *O Homem que Comia Névoa (OHQCN)*. No conto com esse mesmo título, tentou reproduzir o falar em questão, pondo o povo de um pequeno sítio não identificado da ilha da Madeira a falar como ele o ouvira. Foi o ouvido de EL que o reproduziu. É fácil deduzi-lo, por exemplo, do seguinte excerto:

> Com tanta insistência, a Maria vai à figueira ter com o marido e, em chegando, diz o que sempre há anos vem dizendo, em voz segredada :
> – 'tas doido, home, e se alguém atrema?
> E o vilão responde o que sempre tem respondido :
> – Atremam lá o quê… mulher!... Deita-te aqui…
> E a Maria repete o que sempre repetia :
> – Nã m'atentes, home ; nã me venhas atentar…
> Já te duisse nã m'atentes… (p. 70)

Francisco de Freitas Branco (FFB), numa edição de autor de 1995, publicou *Porto Santo. Registos Insulares (PSRI)*, o livro das crónicas que tinham saído na impressa regional e que compilou. Neste conjunto de textos, encontrei alguns onde procurou reproduzir o falar popular do arquipélago, sobretudo do Porto Santo. São eles "Sobre habitantes da ilha: apontamento linguístico", " tenho esta ideia comeio (crónica literária)" e "Ainda nam teinha trêzianes, comecei cêde: tentativa para reprodução escrita da fala viva". Foi o ouvido de FFB que reproduziu o falar, apesar de ter usado um gravador. Foi o que conclui, nomeadamente, da passagem que se segue:

> Autor: – E durante o dia faziam visitas uns aos outros?
>
> Amélia de Melim: – Antão! Em Dia de Festa nunca se saía, mas já na Primeira Oitava em diante já se ia à missa, já se ia ver lapinhas, ia-se pó Campo, ia-se pá vila. A gente

> naltura tava-se era nas Areias, ia-se pá Camacha, bobia-se o nosso vinhinho, às vezes andava-se coa cabeça meia inchada, a cantar… (pp. 38-39)

Jorge Sumares (JS) publicou, no *Diário de Notícias* da Madeira de 25 de Dezembro de 1974, o texto "Mai Maiores qu'essei Serras" (MMQES), um diálogo onde, à moda de monólogo, se ouve apenas a voz de um idoso, ilhéu do interior, que também representa o falar popular regional. Coincidindo em grande parte com a versão dactilografada, recorri a esta por a letra ser bem mais perceptível. Não sei se JS usou gravador, mas foi, sem dúvidas, o ouvido dele que reproduziu o discurso daquele idoso, como verifiquei na leitura do texto, incluindo nesta citação:

> No'Senhor nui dê bó'tarde. Antão o senhor tamém anda por'qui a espairecer? Basta que sim… Tá quente, tá. Tem tado memo um sol a marmir. Ah, não se assante aí. Essa friage da pedra fai mal. Olhe, assanta-se aqui, neste banquinho. Sempre fica mai melhor. Não há de quia. (s/p)

Ricardo Jardim (RJ) recebeu o prémio do Concurso Literário de 1945 da Câmara Municipal do Funchal com o romance *Saias de Balão (Na Ilha da Madeira)* (SB), publicado em 1946 pela editora Eco do Funchal. Nesta obra, pôs o povo do século XIX, especialmente a criada Josefa e os restantes criados, a falar de modo diferente dos "senhores", à excepção, pontualmente, do continental fidalgo arruinado, Gastão. Dou exemplos para, respectivamente, a criada Josefa e Gastão:

> Josefa - 'menêina, nã vaia p'ra riba!... Menêina, vai-se pisar!... Menêina, aprante-se p'ra aí! Esteja quètinha!... Credo! Abrenúncio!' (p. 32),
>
> Mas rapazes porfeitos, menêinas! Nã se quere maridos magros co'mum escalête, nem proves de Cristo! (p. 37).
>
> Gastão - 'Hein!? Que… que dizes tu? Eles querem entrar?! Pois qu'entrem! 'stou aqui! Não vês? 'stou aqui!... Bebidas não… não faltam!' (p. 305)

Também neste caso foi o ouvido de RJ que o ajudou na reprodução da oralidade.

Estes escritores adaptaram a ortografia portuguesa à oralidade popular, usando como forma de representação o alfabeto latino. De modo que será importante partir dela, isto é, da variedade padrão que representa, para compreender estas quatro propostas de autores regionais, já que tenho por objectivo o confronto entre elas, a fim de tentar uma síntese e destacar as particularidades linguísticas deste falar, como disse acima. Em cada um dos

textos referidos: o conto, as crónicas, o "diálogo a uma voz" e o romance, procurei as formas onde registei diferenças de grafia relativamente à ortografia comum, pressupondo que à divergência gráfica corresponderia fonia específica, e listei as propostas dos autores. Assinalei concordâncias e discordâncias entre elas. Na maior parte das vezes, a variação linguística, implícita na grafia, predominou, o que Henrique Teixeira de Sousa afirmou na citação lida acima. Nos textos de EL e de RJ houve menos materiais do que nos de FFB e de JS. Aliás, visto esta comunicação não poder comportar a considerável quantidade de informação veiculada por FFB e uma vez que já tinha sido recolhida previamente, num trabalho de 2002, "O Falar de Porto Santo na Escrita de Francisco de Freitas Branco", não a tive em conta na íntegra. A riqueza do texto de JS e alguma extensão do de EL também não permitiram a sua total apresentação. Das mais de quinhentas formas assinaladas, algumas figuravam nos quatro textos usados, outras em três, outras ainda em dois e estão presentes no QUADRO INICAL. Por fim, encontrei muitas, a maioria, apenas num deles. Constituem material para a continuação deste estudo. Destaquei, portanto, as que registei em mais que um texto, como poderão constatar no quadro da síntese distribuída. Não coloquei a transcrição fonética em vez da forma ortográfica por, de momento, ser inviável tal exercício, o que futuramente, na publicação do trabalho final poderá vir a acontecer.

QUADRO INICIAL
COMPARAÇÃO PARCIAL DAS QUATRO PROPOSTAS

Ortografia	**1** **Ernesto Leal** ***OHQCN*** **1964**	**2** **Francisco de Freitas Branco** ***PSRI*** **1995**	**3** **Jorge Sumares** **"MMQES"** **1974**	**4** **Ricardo Jardim** ***SB*** **1946**
1-A forma nos 4 autores 1.1- Então de acordo				
está	'tá	tá está	tá tá	'tá Tá
estou	'tou	tou	tou	'tou 'stou
homem	home	hôme	home	hôme
mais	Mai	más mai	mai Mais	mai mais mái's
Manuel **Manuelinho**	Manelinho Manelinho	Manel	Manel	Manel
para	P'ra	pra pa	pra	p'ra pra pr'a
que eu	qu'eu	queu	qu'eu	qu'eu

1.2- Estão em desacordo.

António Antoniozinho	Antoino	Antone	Antoino	Antoinho
aqui	aqui	aqui	'qui aqui	'qui

disse	duisa	deisse	dsibe	dsibe
não	Nã	nan nam	nã Não não	nã
para a	Pra	pa	pra	p'ra

2- A forma em 3 autores.
2.1- Estão de acordo

ainda		Anda inda	Inda inda	'inda
então	Antão Antão	Antão	Antão Antão	
estão	'tão	tão	tão	
estava		tava Tava tava	tava	'tava
que a	qu' a	ca	qu'a	
vossa mercê vossas mercês	Amacê		Amacê	amacê amacês vossamacês vocamacês

2.2- Estão em desacordo

boa boas boazinha		bana banas	bo' boazinha	
depois		ao depois aospois despois depois depois	Despois Despoi despois	aos depois
Deus		Dêu	Deus	Deus
doutor		doutore	dotor	dêtor
que isto	qu'isto	quisto	qu'isto	
senhor		senhore senhore senhóre	senhor	senhor
sim	Suino sã		sim	Sim

3- A forma em 2 autores.
3.1- Estão de acordo

agora		aora	aora	
até		inte	Inta inte	
bozinho	boisonho			boisonho boisinho
com a			c'a co'a	c'o a
com o	co	co		
com uma		cuma	c'uma	
dizendo		dasendo	dasendo	
diria		dasia dasia	dasia	
está	'tas			'tas
estava-se		tava-se	tava-se	
Joaquim	Jaquim		Jaquim	
mesma			mesma	mesma mesma
mesmo		mesmo mesmo mêsma	mesmo	
meu meus		mê	mê Meu mês	
pobres			provas	provas
por si			por'i	por'i
que aquilo			qu'aquilo	qu'aquilo

3.2- Estão em desacordo

ar		aos	ar	
bonito	bonuito		bonito	
chegou		chagous	chagou	

com ele			co'ele	
com eles			co'eles	
criança crianças		 crianças	(este) creanço (deste) crianço (de) crianço crianços	
desgraça			digrácia	disgraça
eu		é	eu	
grávida	grave		graveda	
isso	ssso	aisso		
milho	mrilho	milho		
muito muitos		mouto mocto mitinos	Munto mmto mmtos	
mulher mulheres		molhere	molher molheres	
quando		quanda cmdo	qando	
que		cui	qu' (apenhas)	
que as		cls	qu'as	

Da observação dos dados presentes neste quadro, nasceu a ideia de que as convergências se prenderiam com o falar popular, enquanto as divergências coincidiriam com o falar regional, mais complicado de grafar. Contudo, esta ideia não se aplicou a todas as formas listadas. Os fenómenos linguísticos de vários tipos (supressões, adições, monotongações, etc.), comuns a outros falares populares, mereceriam ser comparados com propostas de escritores de outras regiões portuguesas, mas não será viável fazê-lo, aqui, não sendo esse o propósito que motivou a presente comunicação.

Um pormenor recorrente neste quadro, e que parece constituir uma especificidade do falar popular madeirense, é o da pronúncia, algo difícil de representar, da vogal [i], em especial quando acentuada. Além da invariabilidade da vogal <i>, há três possibilidades nas propostas dos autores estudados, onde <i> dá lugar a <ui>, a <ei> e a <e>. Esquematizando, os exemplos das quatro propostas destes autores do século XX foram os seguintes:

a) **a ditongação em <ui>** ocorre apenas em EL: "Manelh**ui**nho", "d**ui**sse", "qu'**ui**sto", "S**ui**m", "bon**ui**to", "**ui**sso", "m**ui**lho";

b) **a ditongação em <ei>** ocorre em EL: "aqu**ei**", "boiz**ei**nho", em FFB: "d**ei**sse", "aqu**ei**", "dez**ei**a", "cr**ei**anças", "**ei**sso" e em RJ: "boaz**êi**nha", "boiz**êi**nho", "men**êi**na" (o acento circunflexo poderá equivaler ao fechamento do som em questão) e

c) **a mudança de timbre em <e>** ocorre em EL: "grav**e**" (grávida), em FFB: "d**e**zendo", "d**e**zia", "d**e**zeia", em JS: "d**e**zendo", "d**e**zia", "cr**e**anço", "gráveda" e em RJ: "boiz**e**nho".

Apesar da grafia indicar a ditongação desta vogal, torna-se complicado determinar, sem hesitações, qual dos dois elementos gráficos constituirá a semivogal ([u9i] ou [ui9]? e [«9i] ou [«i9]?), mesmo se o português padrão não conhece nenhuma semivogal [«9]. Ficou, contudo, demonstrada a instabilidade da vogal [i] no falar popular regional, nos textos dos autores citados. Resta alargar o estudo a outras publicações e a outros autores para tirar conclusões mais fiáveis quanto à percepção, porque de ouvidos se trata, que os escritores madeirenses têm do falar popular da sua região. A síntese integrará o projecto *Madeira. Século XX. Literatura e Cultura*.

BIBLIOGRAFIA

BRANCO, Francisco de Freitas: "Sobre habitantes da ilha: apontamento linguístico", "tenho esta ideia comeio (crónica literária)" e "Ainda nam teinha trêzianes, comecei cêde: tentativa para reprodução escrita da fala viva", in *Porto Santo. Registos Insulares*. s/l, edição de autor, 1995.

JARDIM, Ricardo: *Saias de Balão (Na Ilha da Madeira)*: Funchal, Eco do Funchal, 1946.

LEAL, Ernesto: *O Homem que Comia Névoa*: Lisboa, Europa-América, 1964.

SOUSA, Henrique Teixeira de: "O Falar Crioulo de Cabo Verde". Funchal, *Islenha*,

SOUSA, Henrique Teixeira de: "Os Falares das Ilhas de Cabo Verde". Funchal, *Islenha*,

SUMARES, Jorge: "Mai Maiores qu'essei Serras", in *Diário de Notícias*. Funchal, 25 de Dezembro de 1974.

A ORTOGRAFIA DE PALAVRAS ESTRANGEIRAS NO USO DA LÍNGUA PORTUGUESA

Luiz Carlos Cagliari
Universidade Estadual Paulista, CNPq

Resumo: Historicamente, os sistemas de escrita foram se adaptando de uma língua para outra. Os povos sempre encontraram a necessidade de escrever algumas palavras estrangeiras, sobretudo nomes próprios e topônimos. Por outro lado, os eruditos sempre procuraram impor regras e limites às reformas da língua.

Por razões lingüísticas, mas, principalmente, por razões sócio-culturais e, não raramente, políticas, os sistemas de escrita já plenamente estabelecidos costumam passar por reformas e adaptações. Nesses momentos, costumam aparecer argumentos a favor de se manter uma certa tradição e coerência no uso do sistema ortográfico da língua e de como palavras novas podem ou não ser inseridas no inventário da língua.

O Brasil passa hoje por um momento especial, em que se discute o Projeto de Lei (n.º 1676) do Deputado Aldo Rebelo que, entre outras providências, pretende eliminar algumas palavras estrangeiras do uso comum da escrita da Língua Portuguesa no Brasil, para defender a pureza do idioma e a soberania da nação. O que isso significa? Que aspectos da linguagem oral e escrita são afetados pela presença de palavras estrangeiras no uso comum da língua? Esta comunicação apresenta uma série de fatos, discutindo os pontos apresentados acima.

Palavras-chave: Ortografia, Estrangerismos, Língua Portuguesa, Política Lingüística.

1. É possível escrever palavras estrangeiras?

Nenhum povo vive isoladamente. Tal fato pode ser constatado ao longo da história da Humanidade[1]. A troca de informações comerciais, religiosas e culturais faz tramitar, entre diferentes línguas, palavras necessárias para designar fatos novos, nas relações entre os povos. O primeiro problema da diplomacia antiga era como representar no próprio sistema de escrita o nome de pessoas estrangeiras e de lugares situados em outros países. As antigas escritas suméria, egípcia e chinesa mostram muitos exemplos de adaptação dessas palavras, para permitir uma leitura com pronúncia aproximada do original[2]. Embora a palavra

1. Povos que viveram isoladamente, como algumas tribos de índios, representam fatos raros e excepcionais.

2. Esses casos servem como bom material para fazer comparações entre línguas e definir o sistema fonológico delas, obviamente, com ressalvas. Nas línguas de escrita ideográfica, nestes casos, além de ajudar na pronúncia, as grafias procuram dar também indicações semânticas.

possa parecer estranha, de certo modo, aos usuários da língua, a grafia traz informações que permitem a leitura. O contexto, muitas vezes, complementa as informações de que o leitor precisa, para localizar a palavra dentro de um campo semântico específico: trata-se de nome de pessoa, de máquina, de cidade, de remédio, etc. Essa situação faz com que seja possível usar palavras estrangeiras em qualquer sistema de escrita. Quando se passa de uma língua para outra, usando um sistema de escrita comum, por exemplo, alfabético ou ideográfico, a leitura fonética é de acesso mais fácil do que a identificação semântica. A pronúncia é identificada através de uma comparação com fatos semelhantes apresentados pelo sistema típico da língua. A descoberta do significado fica por conta de outros fatores. Um exemplo moderno é a escrita chinesa de nomes como Tchaikovsky e Rio de Janeiro (Sampson, 1985: 167):

Tchaikovsky	*firewood-suddenly-begin-this-foundation*
[ʐʰái-xuò-fū-sūī-cī]	*lenha-de repente-começa-esta-fundação*
Rio de Janeiro:	*village-agree-hot-inner-brazier*
[lǐ-yē-ʈʂʅ̀-nèi-lú]	*vila-concorda-quente-dentro-braseiro*

Certamente, a um brasileiro a pronúncia chinesa da palavra Rio de Janeiro seria irreconhecível, assim como o nome Tchaikovsky, para o falante de português ou de russo. Porém a estrutura silábica e os tons da pronúncia chinesa, sem dúvida, ajudam um falante de português a ter dicas fonéticas próximas, para reconhecer, na fala do chinês, o nome da cidade. A própria pronúncia do nome do músico também não soa tão distante daquilo que um falante de russo (e de português) dizem.

Por outro lado, como a escrita chinesa é ideográfica, no momento em que a grafia escolhe um caractere para representar algo (por exemplo, um padrão silábico fonético que se aproxime da pronúncia estrangeira), imediatamente, traz consigo o que o caractere representa semanticamente no sistema do chinês. Ao traduzir ao pé da letra essa correspondência, encontramos um efeito completamente insuspeito para o falante estrangeiro. Para o falante chinês, a escolha dos caracteres ajuda a dar dicas semânticas, mas isso nem sempre funciona. No caso acima, como a escrita é, à primeira vista, estranha, conclui-se que se trata de palavra estrangeira (ou de uso muito raro e especializado). Na verdade, quando um chinês lê ou escreve o nome da cidade ou do músico não pensa na semântica de cada caractere individualmente ou formando uma expressão, mas na ortografia de uso corrente para expressar essas palavras[3].

3. A interpretação que Sampson (1985) dá da escrita chinesa não é muito correta, porque ele tem uma visão de como devem ser os sistemas de escrita que não corresponde exatamente a como os sistemas são (veja Cagliari, 1987).

A escrita russa usa o alfabeto na forma cirílica e, por isso, exige uma adaptação das letras do nome Tchaikovsky para o alfabeto latino, quando nós escrevemos o nome do músico. Quando um usuário do sistema do português vê uma palavra como Tchaikovsky sabe que se trata de uma palavra estrangeira, porque aparece a letra Y, tem uma estrutura silábica estranha à língua (-kovs- ou –vs-) e apresenta uma pronúncia africada palatal para um [t], diante de [a] e não somente diante de [i], como era de se esperar.

Nos exemplos dados acima, a ação do sistema na mente do leitor age de maneira decisiva, indicando caminhos de leitura e de interpretação. Por isso, qualquer língua pode aceitar uma palavra estrangeira como tal ou adaptada ao seu sistema fonológico e até ao seu sistema de escrita. Durante um certo tempo, essas palavras se apresentam como estranhas. Mais adiante, podem ser incorporadas como palavras de uso comum, na fala e na escrita. Futuramente, os falantes podem já nem mais se darem conta de que estão diante de palavras incorporadas à sua língua, numa determinada época de sua história.

2. Palavras estrangeiras na Língua Portuguesa

A Língua Portuguesa veio do Latim e as palavras associadas diretamente com formas latinas constituem o núcleo central do léxico do português. O português veio do Latim Vulgar, do Latim Religioso da Idade Média e do Latim Clássico, em retomada de formas alternativas para palavras já existentes, durante a Renascença. O *latim provincial*, que iria gerar o português, já sofrera uma forte influência árabe por causa da dominação dos mouros na Península Ibérica. Na época do Galego-Português, a língua falada onde hoje é Portugal já sofria influências externas, principalmente, da Língua Francesa e Italiana. Com o desenvolvimento das ciências, da tecnologia e o aumento da produção cultural na Europa, a Língua Portuguesa foi incorporando palavras novas para dar conta de um processo de comunicação eficiente num mundo em constantes transformações. Em geral, a especialização de um assunto exige uma ampliação do vocabulário técnico ou específico, muitas vezes, adaptado para várias línguas, formando conjuntos de palavras semelhantes nessas línguas. Estudos de lingüística comparada mostram bem esse tipo de fato. A colonização européia trouxe das colônias palavras necessárias à comunicação, que passaram a fazer parte do léxico da língua da metrópole.

Há períodos marcados por determinadas influências que se sobressaem pela quantidade maior de palavras estrangeiras de uma determinada língua ou ligadas a um determinado assunto. Uma visita aos dicionários, desde Bluteau (1712-1728 até Houaiss (2004), mostra como o léxico da língua foi aumentando. Um estudo mais detalhado mostra que áreas do léxico foram se enriquecendo mais. Há de se levar em conta também, o fato de muitas palavras

caírem em desuso e ficarem registradas apenas como fatos históricos. O dicionário Houaiss registra, quando possível, a data mais antiga conhecida em que as palavras aparecem em documentos escritos. É uma boa fonte de pesquisas.

3. A ação criativa do povo e a reação dos inconformados

Revendo a história das principais línguas européias, deparamos-nos freqüentemente com reformadores de ortografia e com pessoas querendo manter o sistema da língua completamente fechado às influências estrangeiras. No primeiro caso, pretendem corrigir a ignorância interna e, no segundo caso, a invasão que poderia corromper ou destruir a língua, segundo eles. Mesmo línguas como o Inglês e o Francês acabaram fazendo reformas ortográficas em momentos especiais, embora tenham tido sempre um batalhão de gramáticos e de acadêmicos de plantão, querendo fazer a reforma ideal, que nunca é feita. As grandes reformas ortográficas, além de outras atribuições, acabam dando uma grafia para palavras estrangeiras, já incorporadas à língua falada, de tal modo que, a partir daquele ponto, a escrita já não traz mais as marcas estrangeiras da origem dessas palavras. É o que aconteceu com palavras como *futebol, abajur, sanduíche*, etc.

Além das palavras usadas para designar coisas novas, algumas aparecem com sentido novo. Em português, havia as palavras *carruagem*, *carroça*, mas quando surgiu um outro tipo de transporte, formou-se, na língua, a palavra *carro*, por influência do Inglês (*car* - que é uma palavra de origem latina/gaulesa: *carrus, -i* = veículo de quatro rodas). Chamar um *carro* de *carroça* ou mesmo de *carruagem* é uma forma de ironia ou deboche. Às vezes, a língua pode fazer escolhas. Os computadores foram chamados de *ordinateurs* pelos franceses. O português europeu, que tem uma influência do Francês maior do que o português do Brasil, podia chamar o computador de ordenador. Tal idéia sequer passou pelo Brasil, porque a influência francesa é muito pequena, principalmente, em comparação com a imensa influência americana. Por uma questão de 'acomodação lexical', os portugueses podem preferir usar a palavra *computador* e deixar de lado a palavra *ordenador*[4]. A vida das palavras segue muitos caminhos diferentes[5].

Um dos argumentos que aparece, às vezes, da parte dos inconformados com a invasão de palavras estrangeiras é o que aceita apenas formas de origem latina (ou grega) na formação de palavras novas. Nesse sentido, lembram que a

4. Quem usa o termo *ordenador* acaba tendo dificuldades com palavras derivadas. Nesse sentido, o adjetivo *computacional* vai melhor com a palavra *computador*.

5. O dicionário Houaiss (2004) registra a palavra *ordenador* como sinônimo de *computador*, mas o dicionário Novo Aurélio Século XXI, não registra esse novo significado da palavra.

palavra *ordenador* já existia na língua e poderia ter seu sentido estendido, sem problemas. Mas, a palavra *computador* seria uma influência da terminologia de informática da Língua Inglesa, devendo ser rejeitada. Na verdade, a palavra *computador* vem de formas latinas que são usadas na Língua Portuguesa. A Língua Inglesa também vai buscar no Latim e no Grego formas para a formação de novas palavras. Nesse sentido, o que recebemos (*computer*) é apenas uma palavra com características do sistema da Língua Inglesa, que foram adaptadas, quando usadas na Língua Portuguesa: ninguém pronuncia *computador*, em Português, com a mesma pronúncia do Inglês. Grande parte das discussões em torno dessas palavras de informática cai no mesmo caso apresentado acima. Por exemplo, a palavra *deletar* também tem uma origem latina na sua formação original inglesa (cf. o supino do verbo *delere* é *deletum*, com o significado de *suprimido*).

4. As regras do jogo

A ortografia é regida por leis[6]. Em Portugal, segue-se o Acordo de 1945 e, no Brasil, o de 1943 – com respectivas modificações ocorridas desde então. Há quinze anos, há um novo Acordo sendo discutido, que pretende unificar as ortografias da Língua Portuguesa, fato que, aliás, poderia ser conseguido com um simples artigo que dissesse que as variantes ortográficas oficiais dos países lusófonos valem para todos, ficando apenas como características regionais[7].

Entre as muitas *Instruções* ou *Bases* que definem como deve ser a grafia das palavras, há algumas considerações a respeito de palavras estrangeiras que costumam ser usadas na escrita da Língua Portuguesa. A preferência é pela adaptação. O problema é o que se entende por adaptação. Por exemplo, no novo Acordo de unificação, retomando uma situação já estabelecida anteriormente, o sistema admite as letras K, W e Y para siglas, símbolos, abreviaturas científicas e para deixar em certos nomes a marca de estrangerismo. No último caso, temos exemplos do tipo: *kantismo, darwinismo, byroniano*. Nesta regra, entram topônimos originários de outras línguas, como Kuwait (kwaitiano), Malawi (malawiano), etc. Por congruência com o estabelecido acima, o Acordo mantém "nos vocábulos derivados eruditamente de nomes próprios estrangeiros quaisquer combinações gráficas ou sinais

6. Em vez de leis, a ortografia poderia ser usada através de um consenso nacional, oriundo de uma tradição formada pelo uso nos meios de comunicação mais influentes. Pequenas variações ficariam flutuantes no sistema até se incorporarem à tradição ou sumirem. Com leis, fica estranha a situação legal de quem comete erros de grafia. Em todo o caso, é uma lei diferente de outras que prevêem sanções aos infratores. Na sociedade moderna, algumas pessoas acham que tudo deve estar sob a pressão de leis, para que haja algo disciplinado. Esquecem que a língua é um processo dinâmico que jamais se submeterá à leis de governantes, mas seguirá sempre o desejo do povo que a fala.

7. A opinião do autor a respeito dos argumentos desse Acordo aparece em outros trabalhos (Cagliari 1996, 1999).

diacríticos não peculiares à nossa escrita, que figurem nesses nomes: *comtista, de Comte; garrettiano, de Garrett; mülleriano, de Müller; shakesperiano, de Shakespeare*". Além disso, o Acordo admite formas variantes, como *fúcsia / fúchsia; bungavília / bunganvílea / bougainvíllea*. O Acordo admite também formas gráficas especiais, sobretudo para palavras de origem hebraica, ligadas à tradição bíblica, como: *Baruch / Baruc; Loth / Lot; Ziph / Zif; Madrid; Cid; Calicut.* Alguns desses nomes já apresentam outra forma, mais adaptada, que deve ser usada de preferência: *Jacó, Davi, Judite, Nazarete,* etc. O mesmo vale para topônimos, como: *Antuérpia* (não *Anvers*); *Milão* (não *Milano*); *Munique* (não *München*), etc. Quem decide, nestes casos, será sempre o *Vocabulário Ortográfico* do Acordo. Quem decide como deve ser o Vocabulário Ortográfico é uma comissão de notáveis.

Essas 'concessões' gráficas, fora os topônimos mais familiares, cobrem apenas palavras consideradas 'eruditas'. Obviamente, são os eruditos (os notáveis) quem decide sobre essas grafias, tendo em vista o que eles escrevem. Para eles, pareceria estranho grafar essas palavras de outra forma, adaptando-as completamente às 'peculiaridades' da escrita da Língua Portuguesa. Por outro lado, são essas mesmas pessoas que querem preservar a integridade do sistema e sua 'pureza', combatendo usos semelhantes de palavras estrangeiras, quando tais vocábulos e grafias partem da iniciativa popular ou estão ligadas a questões comerciais. O mundo de escrita que está ao redor das pessoas, e está por todo o canto, traz palavras de muitas origens e grafadas para diferentes finalidades, o que deixa um certo aspecto caótico aos olhos de quem analisa o que vê e não apenas faz um leitura com finalidades informativas imediatas. De certo modo, no subconsciente do usuário da escrita e da leitura, a presença de palavras estrangeiras ou de grafias estranhas ao sistema comum de escrita não tem mais nem menos impacto do que a escrita de palavras tradicionais, porém, desconhecidas para ele. Por outro lado, palavras estrangeiras, mesmo com grafia estrangeira, que passaram a ser corriqueiras em sua vida, são tratadas como palavras comuns da língua. Neste caso, mudanças ortográficas podem chocar tanto o povo, quanto o choque que os eruditos teriam, se suas palavras eruditas fossem mais adaptadas ao sistema da língua. Assim, fica estranho ao povo escrever *chópim*, em vez de *shopping*; assim como o erudito acharia estranho escrever *xeiquesperiano*, em vez de *shakesperiano*[8]. Numa sociedade culta, que tem acesso a línguas estrangeiras, a adaptação ortográfica pode chocar por causa das diferenças, mas numa sociedade como a nossa, que é basicamente monolíngüe em Português[9], ver escrito *shopping* ou *xópim*, ou mesmo *xópe*, como alguns falam, não faz a menor diferença. O povo lê [sale] e não [seil], quando vê escrito *sale*. Quando alguém diz que é inglês, o povo pronuncia [seiu].

8. É digno de nota a grafia adotada, já mais adaptada, *shakesperiano*, em vez de *shakespeareano*.

9. Na verdade, muitas línguas indígenas são faladas no Brasil, mas tal fato não atinge a grande parte da população, que só fala Português.

A criatividade do povo é altamente adaptativa, principalmente, quando se trata de nomes próprios, no Brasil. Assim é comum ver pessoas, cujos nomes são *Maicon, Ilson, Uochinton,* adaptados do Inglês *Michael, Wilson, Washington*, etc. Às vezes, aparece um ortografia diferenciada, como *Wyllys*. Os termos do futebol, incluindo o próprio nome do jogo, são termos ingleses adaptados: *gol, goleiro, córner, beque*, (*goal, corner, back*). Mas, recentemente, a informática é que tem fornecido um grande número de palavras estrangeiras para o uso comum da língua: *deletar, escanear, plotar, fazer download, ressetar, inicializar, game, play station,* etc. Enfim, o mundo caótico da escrita não existe apenas por causa dos estilos de letras e da mistura de sistemas numa mesma sociedade, mas também porque as línguas usam palavras de outras línguas, como exigências da vida moderna. Este não é um fenômeno restrito ao Português ou a algumas línguas, mas trata-se de algo comum a todas as línguas, hoje. O poder adaptativo dos sistemas da linguagem oral e da ortografia acabam convivendo bem com essa situação e, eventual e raramente, até incorporando elementos novos. Nos noticiários da televisão, ouvimos muitos nomes estrangeiros, com pronúncia típica de falantes da Língua Portuguesa. Esse fato ajuda a deixar os usuários da língua mais condescendentes com a possibilidade de encontrar no dia-a-dia vocábulos estrangeiros.

5. Um projeto para banir palavras estrangeiras é preconceituoso

O Deputado Aldo Rebelo propôs um Projeto de Lei (Nº 1676) em 1999, no Brasil, que "dispõe sobre a promoção, a proteção, a defesa e o uso da Língua Portuguesa...". Seguindo a Constituição (caput do art. 13 e caput I, § 1º e § 4º do art. 216), o deputado reconhece que a Língua Portuguesa é o idioma oficial e "é a forma de expressão oral e escrita do povo brasileiro, tanto no padrão culto como nos moldes populares", além de concorrer "juntamente com outros fatores, para a definição da soberania do Brasil como nação", etc. Segue ao Decreto uma longa Justificação.

Não é o caso de se discutir tal decreto aqui, apenas serão feitos alguns comentários gerais[10]. Infelizmente, a atitude do Deputado A. Rebelo mostra, por um lado, a ignorância em assuntos relacionados com a linguagem, em particular com seus usos na sociedade e, por outro, é uma clara demonstração de uso da força institucional para impor ao povo o que um cidadão, revestido com os poderes da República, pode fazer. É claro que a linguagem é um fator de soberania, de identidade da nação, assim como é também de identidade dos indivíduos, de seus estilos e de suas formas de expressão lingüística. É por essa razão que o povo decide por uma língua e não por outra. Somos a única nação

10. Veja o artigo de Massini-Cagliari (2004) e, sobretudo, o livro *Estrangerismos: guerra em torno da língua* (Faraco, org. 2001), onde há uma cópia do Projeto de Lei e outros documentos.

de Língua Portuguesa na América Latina, sendo todas as demais falantes da Língua Espanhola. Nem por isso, achamos que devemos abandonar o Português e adotar o Espanhol. Temos menos razões ainda para adotarmos o Inglês. Portanto, o projeto do Deputado A. Rebelo esconde um preconceito contra o povo, assumindo que a Língua Portuguesa está em perigo. Por outro lado, o que ele acha e deixa claro explícita e implicitamente é sua concepção de língua pura, imaculada, que usa palavras de origem estrangeiras como um mal necessário, quando fato consumado no passado. Enfim, atitudes como essa revelam um desconhecimento da Lingüística Moderna, como bem lembra C. A. Faraco (2001):

> A lingüística não conseguiu ainda ultrapassar as paredes dos centros de pesquisa e se difundir socialmente de modo a fazer ressoar seu discurso em contraposição aos outros discursos que dizem a língua no Brasil... Em termos de língua, vivemos numa fase pré-científica, dogmática e obscurantista.

Como ficou claro na exposição acima, todas as línguas se servem de palavras estrangeiras, de um modo ou de outro. Chocam menos os nomes estrangeiros, que passam a ser usados, na linguagem oral, de acordo com a pronúncia de cada falante, de cada dialeto, como acontece com a própria língua materna que eles falam, e, por outro lado, adquirem escritas que começam com a grafia original e, com o tempo, vão se mudando, se adaptando, até que, após alguma reforma ortográfica, acabam completamente integradas ao sistema. Por exemplo o nome *New York* passou a ser *Nova Iorque*, com uma palavra traduzida e outra integrada ao sistema.

Palavras que não são nomes próprios causam maior impacto e reação, principalmente, quando alguém lembra que existe na língua um vocábulo que significa a mesma coisa ou que poderia ser perfeitamente usado para representar o que a palavra estrangeira significa, embora tal conclusão nunca é totalmente satisfatória, por causa das conotações que essas palavras têm. Assim, em vez de *deletar*, poder-se-ia dizer *apagar* e, de fato, ambas as palavras têm sido usadas. No entanto, *apagar* é um termo amplo e *deletar* é um comando específico de programas de computador (ou *software*). Já uma palavra como *sale* não tem o mesmo impacto que a palavra *liquidação* na frente de uma loja chique. Se a expressão pode ser *loja chique*, porque a sua liquidação não pode ser um *sale* com tanto por cento *off*? Certamente, não encontramos um professor de alfabetização mandando os alunos *deletarem* uma escrita incorreta, nem vemos na quitanda da esquina uma placa de *10% off*, nem anúncios de *sale*. A linguagem pertence ao povo, com todos os seus direitos adquiridos pela própria natureza social da linguagem e usos que tem, e não através de Decretos. Vale aqui lembrar a citação mal interpretada de Machado de Assis, que foi inserida na Justificação do Projeto de Lei de Aldo Rebelo:

Não há dúvida que as línguas aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade[11].

Massini-Cagliari (2004) observa que as pessoas que são contra o uso de palavras estrangeiras mescladas às palavras portuguesas, como aparece em certos usos, são as mesmas que são contra as variedades da língua que são faladas no país, defendendo a pureza da língua que estaria apenas na linguagem padrão, que eles julgam ser a única correta e admissível. Todo outro tipo de manifestação lingüística seria fruto de ignorância. A autora diz:

> On the one hand, the denial of multilingualism and, on the other hand, the exclusion of speech and ways of speaking that are not in strict correspondence with this idealised Portuguese are direct and concrete results of a social posture plenty of linguistic prejudice.

Essa situação de guerra lingüística, na expressão de Carlos Faraco, advém do fato de nossa cultural escolar não levar em conta o ensino da Lingüística Moderna nas escolas, escolhendo o caminho antigo e obsoleto das regras de correção das gramáticas normativas. Infelizmente, a cultura escolar se difunde na cultura popular, fechando todas as portas para uma discussão cientificamente correta a respeito da linguagem em todas as suas manifestações.

BIBLIOGRAFIA

CAGLIARI, Luiz Carlos (1987), "A evolução da escrita". *Psicopedagogia*, Beatriz J. L. Scoz et alii (org.). Porto Alegre: Artes Gráficas, p. 164-185.

CAGLIARI, Luiz Carlos (1996), "Como não fazer uma reforma ortográfica: o Acordo de unificação das ortografias da Língua Portuguesa". *Letras*. Campinas: Instituto de Letras da PUCCAMP, vol. 15, p. 81-98.

CAGLIARI, Luiz Carlos (1999), "A ortografia na escola e na vida". *Diante das letras: a escrita na alfabetização*. Massini-Cagliari, G. & Cagliari, L.C. Campinas: Mercado de Letras, p. 61-97.

FARACO, Carlos Alberto (org.) (2001), *Estrangerismos: guerra em torno da língua*. São Paulo: Parábola Editorial.

11. Esta citação aparece na Justificação do Projeto, citando CUNHA, Celso, *Língua portuguêsa e realidade brasileira*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1981, p. 25.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis (2004), "Language policy in Brazil: monolingualism and linguistic prejudice" *Language Policy*. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers. N. 3, p. 3-23.

SAMPSON, Geoffrey (1985), *Writing Systems*. London: Hutchinson.

SOUSAS

índice volume 1

I. A CONSTRUÇOM DA LUSOFONIA

Espaços de Construção Identitária Angolana 19
Agripina Carriço Vieira

O Tchiloli de São Tomé e Príncipe. A Inculturação Africana do Discurso Dramatúrgico Europeu 29
Anna Kalewska

O Labirinto da Lusofonia: Um Olhar Português 41
António Jacinto Rebelo Pascoal

Entre o Mármore e a Murta 51
Hélder Garmes

Mia Couto e os Ideais para Moçambique 63
João Cosme

O Discurso Milenarista de Simão de Vasconcellos 73
José Antonio Andrade de Araujo

Un Vangardista na Sombra: Luís Manteiga 83
Laura Tato Fontaíña

Um Rio Chamado Moçambique, Uma Casa Chamada Lusofonia 93
Lola Geraldes Xavier

A Condição Pós-Colonial do Romance Moçambicano: incursões em torno de "Identidade", "Hibridez" e "Locus Enuntiationis" 103
Maria Fernanda Afonso

A Dama, a Dona e a Sóror 111
Maria Lúcia dal Farra

A Política Exterior de Lula e o Futuro da Língua Portuguesa 121
Patrícia Helena dos Santos Carneiro

Aproximação às Análises de *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos* de Alfredo Guisado 133
Carlos Pazos Justo

Construir a Nação: Literatura e Identidade através da Ficcionalização da História 143
Francisco Salinas Portugal

Oliveira Guerra: Revista *Céltica* e alguma Poesia Satírica 159
Carlos Quiroga

II. CÁNONE E CÁNONES

Revista de Portugal: Uma Notabilíssima Revista Literária e sua Recepção na Imprensa Oitocentista Portuguesa 173
Aparecida de Fátima Bueno

183 A História Literária e a Questão da Identidade Nacional
Carlos Cunha

193 Portugal e as (Ex-)Colónias Africanas
Francesca Blockeel

201 Maina Mendes, Maria Das Mercês, Zana e Eulália: Quatro Mulheres de Histórias, Quatro Mulheres da História
Isabel Henriques de Jesus

209 Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles: Rompendo com o Cânone na Literatura Brasileira
Josélia Rocha

221 A Solidão Tropical e os Pares à Deriva: Reflexões em torno de Alencar
Lucia Helena

231 Letra, Imagem; Portugal, Brasil – Leituras de Eça em Circuito
Márcia Marques de Morais

241 Letra, Imagem; Portugal, Brasil – Leituras de Eça em Circuito (Alves & Cia.)
Márcio Serelle

251 Judite Teixeira, uma Excluída do Cânone
Mª Luísa Carvalho Branco

267 As "Canções" de António Botto: da Problemática Textual à Aproximação Crítica
Manuele Masini

279 Gonçalves Dias na Crítica Portuguesa do Século XIX: Primeiros Registros
Maria Eunice Moreira

285 Entre Marés e Palcos: Notas sobre Esther Leão (1892-1971), uma Portuguesa no Teatro Brasileiro
Maria Helena Werneck

297 Leituras de Eça em Circuito: *O Primo Basílio*
Melânia Silva de Aguiar

305 O Escritor e o Cânone: Camilo Castelo Branco no Século XXI
Paulo Motta Oliveira

317 A Obra de Mia Couto e a Questão do Género Literário
Petar Petrov

327 O Teatro de D. João da Câmara e as suas Relações com o Cânone
Renata Soares Junqueira

339 Cláudio Manuel da Costa e o Estabelecimento de uma Tradiçao Literária no Brasil Colônia
Thaís Sampaio Mattana

349 Ambigüidades e Transfigurações da Memória
Angélica Soares

A Emerxencia da Prosa Galega no Século XIX 359
Carme Fernández Pérez-Sanjulián

A *Bibliografía Queirociana* de Guerra da Cal como Campo de Luitas no Processo de Canonicidade de Eça de Queirós 369
Joel R. Gômez

III. ENSINO, LÍNGUA E LITERATURA

Francisco Luís Ameno: Um Tipógrafo, Pedagogo e Linguista 385
Isa Margarida Vitória Severino

Uma Personalidade da História da Cultura Clássica Portuguesa do Séc. XIX: José Vicente Gomes de Moura, Professor do Real Colégio das Artes da Univ. de Coimbra 397
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto

IV. INTELECTUAIS E POLÍTICA. TRANSIÇONS PARA A DEMOCRACIA

Intelectuais e Poder Político e Pretexto da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra (1834-1910) 407
Fátima Moura Ferreira

Entre Lacunas e Excessos: Jornais Portugueses Versus o Jornal Brasileiro *Portugal Democrático* 415
Gilda Santos

O Intelectual Hoje: "Maître à Penser", ou Elo de Comunicação? 425
Hélder Costa

O Intelectual Público no Universo de Letras 433
Heidrun Krieger Olinto

Pontos de Transição e Mudança Social: Discursos, Práticas e Trajectos na Construção, do Campo Cultural Português 441
Helena Santos

O Real Gabinete Português de Leitura: Uma Análise Cultural 449
Priscila Seixas da Costa

V. LÍNGUA, CULTURA E NEGÓCIO NO CONTEXTO DA GLOBALIZAÇOM

A Musicalização no Ensino Básico em Áreas de Vulnerabilidade Social: sua Necessidade na Formação do Aluno e no Desenvolvimento de seu Raciocínio Lógico 461
Aída Cuba de Almada Lima

"Filologia Jurídica", Estudo Imprescindível ao Século XXI 471
Júlio César Barreto Rocha

A Verdade e a Arte na Obra de Heidegger 485
Manuel Antônio de Castro

493 A Literatura na Ordem Global: Modelação de Identidades da Memória Coletiva
Maria José Palo

509 Linguagem, Discurso e Identidade: Desconstruindo a Noção de Língua Materna
Maria José R. Faria Coracini

519 (Re)Construção do Sujeito do Poder na/pela Política
Rosana Helena Nunes

527 As Palavras do Poder: Inovação e Renovação Léxica no Português
Benjamim Moreira

VI. LÍNGUA E SOCIEDADE NA LUSOFONIA

541 O Reintegracionismo Galego: Um Ponto de Encontro
Bernardo Penabade

557 A Questão Galega e o Público Português. Uma Experiência na Internet (1998-2001)
Fernando Venâncio

571 A Galiza, Umha Lusofonia na Fronteira
José Luís Rodríguez

589 Língua Portuguesa: A Lusofonia em Questão Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos
Regina Helena Pires de Brito

595 Para uma Geolingüística do Mundo da Lusofonia
Suzana Alice Marcelino Cardoso

603 "Que Falta me Faz um Xodó": A Música Popular Brasileira no Despertar da Língua Portuguesa em Timor-Leste
Regina Helena Pires de Brito / Vera Lúcia Consoni Busquets

611 O Galego desde Portugal e o Portugués desde a Galiza. Algunhas Notas Sobre a Historia dunha Polémica Inacabada
Xosé Ramón Freixeiro Mato

VII. LÍNGUA: APRENDIZAGEM DA LÍNGUA. LÍNGUA CONTRASTIVA

623 Sistema Temporal do Verbo Português e Polaco: Estudo Comparativo
Edyta Jablonka

637 Mudanças Lingüísticas e Mudanças Sociais em Salvador, Bahia (Brasil)
Jacyra Andrade Mota

VIII. LÍNGUA: ASPECTOS GRAMATICAIS E ANÁLISE DO DISCURSO

651 Fórmulas Interrogativas Tipificadoras de Aspectos do Uso em Português Europeu
Ana Bela Afonso

índice volume 1

Estruturas com Tópico Pendente Absoluto em Textos Literários Galegos e Portugueses Contemporâneos: Breve Análise Comparativa com os Possíveis Referentes do Discurso Oral 669
Iago Bragado Trigo

Aspectos Gramaticais nas Gírias Gremiais Galego-Portuguesas 677
Jorge Rodrigues Gomes

Arredor dalgunhas Fórmulas de Cohesión Textual cos Pronomes Demostrativos en Galego 691
Xosé Manuel Sánchez Rei

IX. LÍNGUA: HISTÓRIA DA LÍNGUA

Estudo Filológico Comparativo de Documentação Medieval: As Fórmulas Jurídicas nos Documentos Galegos e Portugueses 701
Amparo Ricós Vidal

A Realização do Acento Lexical nas Cantigas Profanas de Amor e de Amigo e nas *Cantigas de Santa Maria* 713
Gladis Massini-Cagliari

Do Návia ao Mondego Semente da Língua Portuguesa 723
Isaac Alonso Estraviz

Equabilidade Linguística e Textual nas Quatro Edições Portuguesas do *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial 733
José Barbosa Machado

Os Galicismos no Português do Século XVIII 743
Marilene Cordulino da Silva

Pressupostos para o Estudo Histórico da Pronúncia Brasileira 751
Ricardo Cavaliere

Galego-Português e o Mito das Origens 763
Xoán Carlos Lagares

Recepçom e (Re)Criaçom: Natália Correia e a Literatura Medieval Galego-Portuguesa 773
Maria Isabel Morán Cabanas

X. A LÍNGUA: HISTORIOGRAFIA GRAMATICAL

Estereótipos Linguísticos e Apologia do Português: Sobre a *Curteza* e *Brevidade* da Língua Portuguesa 789
Ana María García Martín

XI. LÍNGUA: LÉXICO E SEMÁNTICA

Considerações sobre o Campo Semântico *Mesteyral* 801
Aurelina Ariadne Domingues Almeida

813 Aspectos do Campo Semântico do Vestuário Militar nas Crônicas de Fernão Lopes
Eliana Correia Brandão Gonçalves

823 Os Estrangeirismos: Implicações Conceptuais
Madalena Teles de Vasconcelos Dias Teixeira

XII. LÍNGUA: LÍNGUA LITERÁRIA

837 O Vocabulário Regional de Arthur De Salles
Célia Marques Telles

849 Competência Literária e Intertextualidade
Isabel Margarida Duarte

857 O Epistolar: Relicário de Cumplicidades
Isabel Roboredo Seara

869 A Metáfora Conceptual e a Intertextualidade/Interdiscursividade: Um Modelo Descritivo de Leitura
Lucia Helena Lopes De Matos

877 *Luanda Beira Bahia*, Romance de Adonias Filho, Uma Criativa e Poética Inserção do Banto na Literatura Brasileira à Luz do Multiculturalismo
Olívia Barradas

XIII. LÍNGUA: ORTOGRAFIA DA LÍNGUA

891 A Escrita do Falar do Arquipélago da Madeira em Textos do Séc. XX. Quatro Propostas
Helena Rebelo

899 A Ortografia de Palavras Estrangeiras no Uso da Língua Portuguesa
Luiz Carlos Cagliari

20
3,5t
RUA DA
ALCALLA DE ABAIXO

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 181

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

ACTAS DO VIII CONGRESSO

DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005

Reunidas e editadas por

Carmen Villarino Pardo

Elias J. Torres Feijó

José Luís Rodríguez

VOLUME 2

Universidade de Santiago de Compostela

2008

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. Congresso (8º. 2005. Santiago de Compostela)

Da Galiza a Timor. A lusofonia em foco : Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas : Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005 / reunidas e editadas por Carmen Villarino Pardo, Elias J. Torres Feijó, José Luís Rodríguez ; coordenaçom da ediçom Gonçalo Cordeiro Rua. — Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008. — 2 v. (916, 1006 p.) : il. b. e n. ; 17 x 24 cm. + 1 CD-ROM — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 181). — Índices. - D.L.C 2376–2008. — ISBN 978-84-9887-015-2 (o.c). – ISBN 978-84-9887-016-9 (v.1). – ISBN 978-84-9887-017-6 (v.2)

1.Portugués (Lingua)-Congresos. 2.Literatura portuguesa-Historia e crítica. I.Villarino Pardo, Carmen, ed. lit. II.Torres Feijó, Elias J., ed. lit. III.Rodríguez, José Luís, ed. lit. IV.Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. V.Título VI.Serie

806.90:061.3

Esta ediçom foi apoiada por
Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira: Dtor. José Luís Rodríguez
Fundação Calouste Gulbenkian: Pte. Emílio Rui Vilar
Instituto Camões: Pte. Simoneta Luz Afonso

©Universidade de Santiago de Compostela, 2008

Coordenador técnico das actas
Gonçalo Cordeiro Rua

Grafismo
Carlos Quiroga

Fotografías
Mônica Sant'Anna, Felisa R. Prado, Carlos Quiroga

Edita
Servizo de Publicacións
e Intercambio Cientifico
www.usc.es/spubl

Imprime
Imprenta Universitaria

Dep. Legal: C 2376-2008
ISBN 978-84-9887-015-2 (obra completa)
ISBN 978-84-9887-017-6 (volume 2)

Comissom Organizadora

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
Regina Zilberman (PUCRS), Presidente da AIL
Onésimo T. de Almeida (Univ. de Brown), 1º Vice-Pte. da AIL
Carlos Reis (Univ. de Coimbra), 2º Vice-Pte. da AIL
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra), Secretária da AIL

Comissom de Honra

Manuel Fraga Iribarne (Presidente da Junta da Galiza)
Senén Barro Ameneiro (Reitor da Univ. de Santiago de Compostela)
Álvaro Manuel T. O'Da Silva (Embaixador de Moçambique em Espanha)
Armando da Cruz Neto (Embaixador de Angola em Espanha)
José Filipe Moraes Cabral (Embaixador de Portugal em Espanha)
José Viegas Filho (Embaixador do Brasil em Espanha)
Onésimo Silveira (Embaixador de Cabo Verde em Portugal)
Pascoela Barreto (Embaixadora de Timor-Leste em Portugal)
Simoneta Luz Afonso (Presidenta do Instituto Camões)
Emílio Rui Vilar (Presidente da Fundação Calouste-Gulbenkian)

Comissom Científica

Aurora Marco López (Univ. de Santiago de Compostela)
Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Edelmiro López Iglesias (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
José António Souto Cabo (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Forneiro Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)
Lourenzo Fernández Prieto (Univ. de Santiago de Compostela)
Luís Caramés Viéitez (Univ. de Santiago de Compostela)
Maria Isabel Morán Cabanas (Univ. de Santiago de Compostela)
Manuel Ferreiro Fernández (Univ. da Corunha)
Marcial Gondar Portasany (Univ. de Santiago de Compostela)
Pilar Cagiao Vila (Univ. de Santiago de Compostela)
Ramón Mariño Paz (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Henrique Costas Fernández (Univ. de Vigo)
Xosé Luís Barreiro Rivas (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Santos Solla (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Soengas Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)

Diretoria AIL 2002-2005

Presidente

Regina Zilberman (PUCRS-Brasil)

1º Vice-Presidente

Onésimo T. de Almeida (Universidade Brown-EUA)

2º Vice-Presidente

Carlos Reis (Universidade de Coimbra)

Secretária-Geral

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Vogais

Amet Kébe (Univ. Dacar, Senegal)

Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)

Maria Elsa Rodrigues dos Santos (Univ. Lusófona)

Henri Thorau (Univ. Trier)

Hillary Owen (Univ. Cambridge)

Laura Cavalcante Padilha (Univ. Federal Fluminense)

Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra)

Solange Parvaux (ADEPBA, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)

Conselho Fiscal

Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)

Benjamin Abdala Júnior (Univ. São Paulo)

Christopher Lund (BYU, Provo, Utah, EUA)

SIANO DE PRADO

NTIAGO DE COMPOSTELA
CAPITAL EUROPEA DE LA CULTURA EN EL AÑO 2005

XIV

LITERATURA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

PINTOR DE RETRATOS, FOTÓGRAFO DE HORRORES: UMA AVENTURA OITOCENTISTA ENTRE A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE

Albert von Brunn
Biblioteca Central de Zurique

Resumo: No romance *Pintor de retratos*, Luiz Antônio Assis Brasil narra a história de um jovem retratista italiano, confrontado com a inovação tecnológica da fotografia na pessoa de Gaspar Félix Tournachon (1820-1920), aliás Nadar. Preso de pânico, o jovem pintor se refugia no Rio Grande do Sul, à procura de novos clientes, se envolvendo numa guerra civil onde acaba por retratar a degola de um prisioneiro. O presente estudo parte do último livro de Roland Barthes, *La chambre claire* (1980) para interpretar o destino do infeliz retratista. No romance *Pintor de retratos* predomina uma metáfora central, a *fotografia de retina*, última imagem impressa na retina do degolado. Esta imagem simboliza ao mesmo tempo o conflito entre a civilização e a barbárie e a impossibilidade de o olhar europeu captar a realidade americana.

Palavra-chave: Brasil, Luiz A.; *Pintor de retratos*.

> Em Paris não era famoso nem Monet, nem Manet, nem Pissarro, nem Degas, nem outros que viriam a habitar os museus do globo. Famoso era Nadar (…). Todos saudavam Nadar. Não era pintor, mas fotógrafo (…). Todos se submetiam às suas objetivas: escritores, poetas, cientistas, músicos (…). Mesmo o irritadiço Baudelaire, que dissera ser a fotografia capaz de arruinar o que restava de divino no espírito francês, mesmo Baudelaire posou para seu amigo Nadar. São as fotos mais expressivas do poeta[1].

O romance *Pintor de retratos* narra a história fictícia de um jovem italiano, Sandro Lanari, descendente de uma família de retratistas de Ancona. Embora a saga dos Lanari não seja desprovida de algumas glórias provincianas - retratos de bispos, anéis de safira – nunca deixaram de ser artistas de segunda categoria vivendo sob a ameaça permanente da ruína financeira. Em vez de empreender uma romaria pelos santuários da arte ocidental, o jovem Sandro vai diretamente a Paris para aprender as últimas novidades de sua arte.

A trajetória do retratista italiano coincide com uma revolução, a invenção da fotografia, que irá questionar o papel tradicional da arte e em particular da

1. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, pp. 20-21.

pintura de retratos[2]. A fotografia não se limitará a ser uma técnica de representação, mas reivindicará –na pessoa de Nadar– uma condição artística autónoma, levando a pintura a procedimentos de deriva artística, nomeadamente ao impressionismo[3].

Um pintor, vítima da tecnologia

> Houve um dia em que ele saiu para a rua, a cabeça fervente (…). Caminhava ao longo da rue Saint Antoine quando percebeu que alguém o observava. Voltou-se. O olhar vinha de uma vitrina. Não era uma pessoa. Era uma pessoa numa fotografia (…). Uma alegre prostituta de olhos transparentes de luz, envolta num pano à romana, alvo, com borlas e franjas. À mostra ficavam os ombros de uma carnação firme, curva e saudável. Os cabelos negros, separados ao meio, eram as asas esvoaçantes da *Vitória de Samotrácia*. Ao pé do retrato, um cartão: *L'Actrice Sarah Bernhardt. Photo de Nadar*[4].

Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), pseudônimo Nadar, era filho de um tipógrafo de Paris. Depois de umas bicas jornalísticas em Lyon mergulhou na efêmera boêmia da Segunda República Francesa (1848-52). Em 1854 descobriu sua grande paixão, a fotografia. No início, trabalhava num terraço de sua casa, antes de mudar, em 1860, para um amplo ateliê no *Boulevard des Capucines*, cujas despesas o obrigaram a alargar sua clientela – a boêmia parisiense e os literatos românticos – e trabalhar para a burguesia e seus políticos[5]. Os retratos que Nadar fez de seus contemporâneos (Honoré de Daumier, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Gérard de Nerval e George Sand), seus amigos e modelos, não perderam nada do seu brilho até hoje. A estas fotografias devemos, para além da sobrevivência das obras destes autores, também a de suas caras e personalidades. Embora Nadar mantivesse um ateliê fotográfico quase até à morte, seu entusiasmo amainou rapidamente. Mesmo assim criou verdadeiras obras-primas da arte fotográfica, como o retrato da jovem Sarah Bernhardt[6].

No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, o fotógrafo Nadar vira obsessão na cabeça de Sandro Lanari. O jovem italiano duvida de suas capacidades artísticas e de seu futuro como retratista abastado, famoso talvez. Sua crise de consciência vai de par com um ódio feroz contra os fotógrafos-retra-

2. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 10-11.

3. REIS, Carlos. «O romance da fotografia», *Jornal de Letras* 12/12/2001, p. 19.

4. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3a ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 25.

5. HAMBOURG, Maria Morris: «Nadar – ein Porträt», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 1-29.

6. HEILBRUN, Françoise: «Nadar und die Kunst des photographischen Porträts», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 33-55.

tistas e Nadar em particular. Vezes sem conta, ele pára defronte de uma montra no *Marais*, bairro parisiense onde se expõe a última fotografia do seu inimigo pessoal. Finalmente descobre o retrato do anarquista Bakunin, "um gigante que fixava o espectador com a opressiva loucura dos obcecados, a boca descrente mal aparecendo entre a barba desgrenhada"[7]. Eis o retrato perfeito. Como poderá defender-se contra um tal adversário? Chegado a este ponto, o retratista infeliz empreende uma fuga que o levará ao Novo Mundo, ao Brasil, ao Rio Grande do Sul. Do lado de baixo do equador, ninguém terá ouvido falar de Nadar e de suas proezas artísticas.

Entre Adria e Guaíba

"Sandro Lanari apareceu em Porto Alegre num domingo de calor úmido e viscoso. As nuvens eram pesadas de água. Desembarcou no cais fluvial com alguns chassis recobertos de telas virgens, um cavalete, a maleta de pintura e um caixote contendo potes de tinta, pigmentos, terebintina, pincéis, espátulas, mais o betume da Judéia que dá translucidez às misturas e os papéis Fabriano para as aquarelas furtivas. Trazia também um baú forrado em couro da Rússia, fechado por brilhantes dobradiços de cobre. Dentro, além de suas roupas, vinha o livro de Cenino Cenini".[8]

Como todos os imigrantes europeus oitocentistas, Sandro Lanari é um estrangeiro que acredita na própria superioridade perante o meio provinciano gaúcho. Esta superioridade não deixa de ser problemática, porque o italiano pratica uma arte ultrapassada, a pintura de retratos. A pose altiva mistura-se com um vago sentimento de humilhação: "lá, era o Adriático, povoado por lendas de heróis descabelados e furibundos (…), itinerário de bojudas galeras venezianas e bizantinas desde épocas sem memória, habitação dos deuses e cenário de batalhas decisivas para a Humanidade. Aqui era o Guaíba"[9].

Entre 1875 e 1914 milhares de italianos emigraram para o Brasil, onde trabalhavam no comércio e na agricultura. Os emigrantes não deixaram a Europa impelidos por um espírito de aventura, mas pela simples miséria e a esperança de uma vida melhor. Instalaram-se nas grandes cidades, especialmente em São Paulo e Porto Alegre. *Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre* era ainda, no final do século XIX, uma aprazível cidade cheia de árvores, cujo modesto bem-estar provinha das exportações das colônias alemãs situadas na vizinhança. Os italianos constituíam o elemento cosmopolita: na segunda metade de Oitocentos já nos deparamos com escultores, pintores, artistas e

7. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 42.

8. *Ibidem*, p. 51.

9. *Ibidem*, p. 55.

músicos do sul da Itália, os quais, uma vez instalados na capital gaúcha, rápidamente chegam a fazer parte da elite local[10].

No romance, as circunstâncias que acompanham a vinda de Sandro Lanari não pressagiam nada de bom: ele bem que goza de uma certa benevolência por parte do clero local. No entanto, o primeiro retratado, o Provedor da Santa Casa, morre durante uma sessão. Sandro completa o retrato, mas não consegue fixar na tela a imagem do morto. A segunda encomenda, o retrato de um advogado da oposição, acaba num desastre: apanhado em flagrante com a filha do retratado, Sandro tem que fugir para o interior, devastado por uma guerra civil. Ameaçado de morte, descobre sua verdadeira vocação, a fotografia.

Fotógrafo de horrores

> No Rio Grande do Sul as revoluções ocorriam sem que as causas ficassem claras. Houve muitas revoluções (…). Como resultava caro manter os prisioneiros, matavam-nos. Esses infelizes eram organizados numa fila, e um homem cruel, chamado degolador, rasgava-lhes as carótidas com uma faca. O agonizante, entregue a si mesmo, levava as mãos à garganta, tentando estancar o fluxo de sangue. Dava alguns passos trôpegos, as pernas cediam e ele tombava (…). Em Paris, Rodin esculpiu *Le baiser* em mármore finíssimo, e Debussy compunha o delicado *L'Après midi d'un faune*[11].

Ao viajar pelo interior do Rio Grande do Sul – de sessão em sessão – Sandro Lanari perde aos poucos seu legado cultural europeu: retrata oficiais de alta patente, padres, charqueadores arruinados e suas esposas. À falta de telas e pintura, aprende de um índio a arte de extrair pigmentos de pedras, sementes, piolhos e fuligem. Em vez das telas, utiliza roupa de cama e abandona as aquarelas. Um dia, joga num riacho imundo o manual de pintura de Cenino Cenini: "Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo"[12]. Por fim, Sandro é preso no torvelinho dos acontecimentos políticos: um batalhão legalista obriga-o pela força a assumir o papel do fotógrafo de guerra. Os oficiais querem seus retratos já, antes da hora fatal. Sandro acaba por fotografar uma degola:

> À frente de um grupo de soldados erigia-se o vulto sombrio de Adão Latorre. Era uma pausa na carnificina. Latorre tinha o torso nu, lavado em sangue (…). Traziam mais um para ser morto. Era um homem forte, apolíneo. Seus músculos rasgavam as costuras. Mandaram que se abaixasse. Como relutasse, sujeitaram-no, colocando-o de joelhos. Latorre se preparava. – Não! – Sandro destapou-se, levantou o braço,

10. COSTANTINO, Núncia Santoro de: «Gli emigranti dall'Italia del sud a Porto Alegre: studio di storia sociale», in *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*, a cura di Rovilio Costa e Luis Alberto de Boni. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 265-270.

11. BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3ª ed. Porto Alegre, L&PM, 2002, pp. 120-121

12. *Ibidem*, pp. 117-118.

> gritou. – Não! - Latorre suspendeu o movimento. Hirto de terror, o prisioneiro fixava a câmara. Deu-se uma aberta de sol. Sandrou tirou o obturador, fechou-o. E num único gesto, Adão Latorre degolou o prisioneiro[13].

No ensaio *La chambre claire*[14], Roland Barthes destaca a afinidade entre fotografia e morte: os jovens jornalistas que percorrem o mundo à procura de uma foto sensacional não sabem que são agentes da morte: a fotografia transforma pessoas vivas em retratos mortos e vira imagem horrorosa ao captar um cadáver, a imagem viva de um homem morto. Além disso, Roland Barthes aponta para a íntima relação entre fotografia e teatro: já os atores gregos e romanos pintavam suas caras, representavam pessoas mortas e, assim fazendo, se separavam da comunidade dos vivos. Por mais que a fotografia se esforce para dar cores vivas à imagem, ela nunca deixará de fazer o papel do morto como os atores da Antiguidade.

Esta afinidade fotografia-morte manifesta-se de maneira direta na fotografia de guerra, particularmente na obra de Robert Capa (1913-1954)[15]. Sua fotografia mais conhecida, *Mort d'un Soldat Républicain Espagnol* (1936) empolga imediatamente o espectador, porque este ocupa o lugar do assassino. Nesta foto, o papel ambíguo do fotógrafo salta aos olhos: ele bate sua chapa no mesmo momento em que a bala sai da arma para matar. No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, pelo contrário, Sandro Lanari não "mata" o prisioneiro com sua câmara. Em vez disso, o olho do agonizante reproduz a imagem do fotógrafo em sua retina: ao passo que a chapa fixa a degola, na retina do moribundo nasce uma outra imagem – a do fotógrafo fotografado, do assassino simbólico.

O século XIX atribuía uma importância especial à ultima imagem captada pelo olhar de um moribundo. Esta imagem seria "fixada" na retina durante algum tempo depois da morte, uma idéia que prometia muito aos criminólogos da época. Se a fotografia fosse capaz de fixar a última imagem na retina da vítima, a polícia poderia identificar o assassino[16]. Em 1876, o fisiólogo alemão Franz Boll (1849-1879) descobriu que a membrana exterior da retina humana e animal tem uma cor purpúrea. Esta púrpura do olho se desvanecia, quando exposta à luz, mas na oscuridade voltava ao estado original. Willi Kühne (1837-1900) desenvolveu as teorias de Boll. O fisiólogo conseguiu não só acompanhar o desbotamento desta púrpura após a morte de um coelho como também

13. *Ibidem*, pp. 134-135.

14. BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, pp. 40-41, 88-89.

15. NAUGRETTE, Jean-Pierre: «Sur Robert Capa - la photo, la guerre, la mort», *Jardins d'hiver: littérature et photographie*, textes recueillis par Marie-D. Garnier. Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 133-169.

16. JAY, Bill. «Images in the eyes of the dead», *British Journal of Photography* 128, 1981, pp. 124-127,132-135.

fixar a última imagem na retina do animal. No romance *O Pintor de retratos*, esta fotografia retiniana vira metáfora central.

As primeiras fotografias costumavam provocar acirrados debates sobre a mimese e a representação realista de conteúdos literários, como demonstra Jennifer Green-Lewis[17]. Isto vem do fato de a fotografia encerrar uma narração em potencial e poder servir de ponto de partida para uma história. No entanto, a fotografia nunca será mais do que uma metáfora, uma história virtual à procura de um narrador. No romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, há um ponto de partida deste tipo: trata-se de uma fotografia anônima de 1893 que mostra um degolador, faca em punho, matando sua vítima.

"Por experimentados que sejamos no nosso que fazer literário, como deveríamos descrever uma localidade ou o aspecto de uma pessoa sem que a nossa escrita tenha tantas interpretações como os leitores dos nossos textos?", disse Paul Valéry numa conferência em 1939. "Basta olhar um passaporte para entender logo o que estou dizendo: os sinais de uma pessoa neste documento não têm termo de comparação possível com a foto afixada ao lado"[18]. Sem dúvida, a fotografia repesenta melhor o aspecto externo de um objeto do que todas as palavras, e os sinais num passaporte (cor dos olhos e dos cabelos, nacionalidade etc.) ficam muito a dever à fotografia "tamanho passaporte" no mesmo documento. No entanto, uma questão se impõe: será que a arte pode captar e representar toda e qualquer realidade?

O romance *O Pintor de retratos* descreve por um lado o conflito entre a civilização e a barbárie que se manifesta de modo exemplar nos horrores de uma guerra civil. Por outro lado, relança a temática do olhar estrangeiro que transforma tudo o que vê em imagens[19]. Desde a época das descobertas, a imagem do Brasil é dominada por olhares estrangeiros – Pedro Álvares Cabral, Americo Vespúcio, Nicolás de Villegaignon. Será que este olhar é capaz de captar de maneira adequada o que vê? No seu romance, Luiz Antonio de Assis Brasil parte da tese de que a arte – seja sob a forma da tradicional pintura ou da moderna fotografia – é incapaz de representar os contrastes no mundo de Sandro Lanari. O italiano trata de captar a realidade com as técnicas da pintura e depois da fotografia. Sua arte, porém, é imperfeita: o essencial foge ao seu talento artístico, a revolução é apenas uma luta entre lenços brancos e lenços vermelhos.

---

17. GREEN-LEWIS, Jennifer: *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*. Ithaca, Cornell University Press, 1996, pp. 20-26.

18. VALÉRY, Paul: «Centenaire de la photographie à la Sorbonne, le 7 janvier 1939», *Paul Valéry e la mosca sul vetro: fotografia e modernità*, a cura di Liborio Termine. Torino, Aleph, 1991, pp. 90-109.

19. ZILBERMAN, Regina: «Um artista e seus limites», *Jornal do Brasil* 11/8/2001, p. 3.

Em 1933, dez anos depois da Revolução mexicana, o ensaísta peruano Luis Alberto Sánchez criou a fórmula: *América, romance sem romancistas*[20]. Na América Latina, achava Sánchez, não faltavam nem temas nem motivos para uma grande literatura: paisagens grandiosas, conflitos de culturas, revoluções e uma modernidade tardia e trágica. Só faltavam os escritores capazes de captar essa realidade e transformá-la em palavras.

Hoje, mais de quatro décadas depois do *boom* do romance latino-americano, um escritor brasileiro volta a formular a mesma pergunta: será que o mundo americano é representável? Na personagem medíocre de Sandro Lanari volta a manifestar-se a dúvida a pairar sobre uma arte que trata de representar com técnicas européias uma realidade alheia e desconhecida. *O Pintor de retratos* é um romance fascinante, escrito na fronteira entre o Brasil e o Prata, na virada do século XX para o XXI e levanta um problema eterno, de atualidade renovada: a mimese.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis: *O Pintor de retratos*. 3a ed. Porto Alegre, L&PM, 2002.

COSTANTINO, Núncia Santoro de: «Gli emigranti dall'Italia del sud a Porto Alegre: studio di storia sociale», in: *La presenza italiana nella storia e nella cultura del Brasile*, a cura di Rovilio Costa e Luis Alberto de Boni. Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. 265-270.

GREEN-LEWIS, Jennifer: *Framing the Victorians: photography and the culture of realism*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.

HAMBOURG, Maria Morris: «Nadar – ein Porträt», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 1-29.

HEILBRUN, Françoise: «Nadar und die Kunst des photographischen Porträts», *Nadar*. München, Schirmer, 1995, pp. 33-55.

JAY, Bill: «Images in the eyes of the dead», *British Journal of Photography* 128, 1981, pp. 124-127,132-135.

20. SÁNCHEZ, Luis Alberto: *América: novela sin novelistas*. Lima, Librería Peruana, 1933.

NAUGRETTE, Jean-Pierre: «Sur Robert Capa - la photo, la guerre, la mort», *Jardins d'hiver: littérature et photographie*, textes recueillis par Marie-D. Garnier. Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, pp. 133-169.

REIS, Carlos. «O romance da fotografia», *Jornal de Letras* 12/12/2001, p. 19.

SÁNCHEZ, Luis Alberto: *América: novela sin novelistas*. Lima, Librería Peruana, 1933.

VALÉRY, Paul: «Centenaire de la photographie à la Sorbonne, le 7 janvier 1939», *Paul Valéry e la mosca sul vetro: fotografia e modernità*, a cura di Liborio Termine. Torino, Aleph, 1991, pp. 90-109.

ZILBERMAN, Regina: «Um artista e seus limites», *Jornal do Brasil* 11/8/2001, p. 3.

MÚSICA E ENCONTRO DE CULTURAS NAS RELAÇÕES LUSO-CHINESAS

Maria do Amparo Carvas Monteiro
Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Resumo: É inquestionável a relevância histórica da expansão portuguesa Quinhentista por terras do Oriente. A sua importância foi e continua a ser objecto de extensa bibliografia sobre os mais diversificados temas atinentes à presença lusa nestas longínquas paragens. No entanto, apesar da extensão e da riqueza bibliográfica sobre ela existente, motiva-nos alguma reflexão o relativo silêncio que envolve os estudos respeitantes à Música. Assim, o intuito principal desta comunicação é apresentar alguns aspectos da presença e da importância da utilização da arte musical na acção cultural e evangelizadora e sua relevância nas relações culturais entre Lisboa e Macau e o império chinês, nos séculos XVI a XVIII.

Palavras-chave: Culturas, Encontro, Ensino, Música, Instrumentos Musicais.

É inquestionável a relevância histórica da expansão portuguesa Quinhentista por terras do Oriente. A sua importância foi e continua a ser objecto de extensa bibliografia sobre os mais diversificados temas atinentes à presença lusa nestas longínquas paragens. No entanto, apesar da extensão e da riqueza bibliográfica sobre ela existente, motiva-nos alguma reflexão o relativo silêncio que envolve os estudos respeitantes à Música. Assim, o intuito principal desta comunicação é apresentar alguns aspectos da presença e da importância da utilização da arte musical na acção cultural e evangelizadora e sua relevância nas relações culturais entre Lisboa e Macau.

Os avanços sucessivos nos Descobrimentos iam deixando postos avançados para novos empreendimentos. Foi o que aconteceu com Malaca, posto avançado na Índia, em relação à China. A conquista daquele território, em 1511, foi determinante como ponto de partida para os primeiros contactos com o Império do Meio. Ali frutificou a ideia de alcançar a China.

Os portugueses chegaram à Índia em 1498. A armada constituída por cinco navios, saíra de Lisboa no dia 8 de Julho do ano anterior. Na *Relação da primeira viagem à Índia pela Armada chefiada por Vasco da Gama*, Álvaro Velho legou-nos o relato dessa viagem desde o seu começo:

> Partimos do Restelo um sábado, que eram oito dias do mes de Julho da dita era de 1497 [...]. Primeiramente chegamos ao sábado seguinte à vista das Canárias (15 de Julho) e aa noite seguinte amanhecemos com a Terra Alta (16 de Julho) [...].

No nascimento das relações luso-chinesas, de que a fundação de Macau é símbolo, os propósitos evangelizadores secundaram os contactos comerciais estabelecidos e implementados desde o início da segunda década de Quinhentos.[1] No princípio, ao contrário do que ocorreu em outras partes do Oriente, não houve, na acção expansionista portuguesa, uma correlação recíproca e imediata entre comércio e religião. Porém, a precedência dos contactos comerciais não impediu a subsequente e empenhada acção evangelizadora levada a cabo pela Companhia de Jesus e outras ordens, em terras da China, sendo a urbe macaense um vigoroso pólo de irradiação da missionação no Extremo Oriente.

Manuel Teixeira diz que «os primeiros missionários que passaram por Macau foram dois jesuítas que aqui estiveram e daqui escreveram cartas em 1555: o P. Belchior Nunes Barreto e o Irmão Fernão Mendes Pinto, o famoso autor da Peregrinação». Acrescenta terem sido os jesuítas os «iniciadores e promotores de cultura em Macau», datando de 1572 a «sua primeira escola elementar, que, em 1594, se transformou na primeira Universidade do Extremo Oriente, com Faculdade de Letras, Filosofia e Teologia e o ensino de Música e Artes Plásticas».[2]

No ano de 1564, Macau contava com uma «população fixa de cerca de 800 portugueses, tendo-se transformado em pouco tempo num empório de primeira grandeza».[3] De acordo com notícias consignadas nos *Documenta Indica*, em 1568, nesta localidade «viveriam continuamente cinco ou seis mil almas cristãs, incluindo portugueses».[4]

Com efeito, o porto de Macau, desde o momento da sua fundação, conheceu extraordinária prosperidade, graças ao lucrativo tráfico que os seus moradores mantinham com o Japão e também com destinos do Mar do Sul da China, através de uma densa rede de rotas marítimas.

Para além das funções mercantis, a cidade assumiu desde logo um activo papel cultural. O tratado *De Gloria* de D. Jerónimo Osório (impresso em Coimbra em 1549), a *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* de Lopes Castanheda (impressa em Coimbra, em 1552) e a *Ásia* de João de Barros (as primeiras três *Décadas* saíram dos prelos de Lisboa entre 1552 e 1563), juntamente com o *Tratado da China* de Galiote Pereira (redigido antes de 1563), deram início em Portugal a um fascinante processo de conhecimento e de idealização crítica da realidade chinesa.

---

1. Sobre o assunto vd. Folk Kai Cheong, *Estudos sobre a instalação dos portugueses em Macau*, Lisboa, Gradiva, 1996.

2. Manuel Teixeira, *Primórdios de Macau*, p. 32-33.

3. Rui Loureiro, *Pelos Mares da China*, p. 87.

4. *Documenta Indica*, vol. 7, p. 614.

Na segunda metade de Quinhentos, a China torna-se geograficamente um lugar privilegiado para os portugueses, onde se concentram quase todas as características de uma sociedade exemplar, em termos políticos, económicos, administrativos e intelectuais.

Este interesse e admiração pelo Celeste Império, governado por *um dos maiores reis que se sabe no mundo*, encontrará eco em todas as grandes obras da literatura lusitana dedicadas às coisas ultramarinas, na segunda metade de Quinhentos, de que são exemplo, o *Tratado dos Descobrimentos* de António Galvão (Lisboa, 1563), *a Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel* de Damião de Góis (Lisboa, 1566-1567), e muitas outras obras.

Em Macau, em 1584, «a escola dos Jesuítas, fundada doze anos antes, tinha mais de 200 alunos, que aprendiam a ler, escrever e contar, e também música».[5]

A data da fundação da escola é-nos dada por Henri Bernard em *Aux Portes de la Chine*:

> A vida cristã de Macau continuou a desenvolver-se sem ruído e sem estrépito exterior; em 1572, o Visitador Jesuíta Gonçalves Alvarez decidiu anexar à residência uma pequena escola elementar: Primarum litterarum scholam.[6]

Em 1593, o padre Alessandro Valignano[7], Visitador da Companhia de Jesus, ao informar Roma, diz que «Macau se tornara na maior cidade, depois de Goa, das províncias portuguesas» e acrescenta ser importante e conveniente «elevar a Escola de Macau à categoria de universidade, equipando-a, com pessoas e material para que pudesse desempenhar funções de vanguarda na acção missionária».[8] Esta posição não foi aceite, principalmente, pelos jesuítas de Goa que apresentaram *15 razões contra o projecto*. Todavia a proposta de Valignano mereceu a aprovação de Roma e no dia primeiro de Dezembro de 1594 a Universidade era formalmente inaugurada.

Uma das estratégias para penetrar na China foi a prévia aprendizagem da língua e costumes chineses, pelos missionários, os quais aprendiam o idioma em Macau.[9] O método da *Adaptação*, instituído por S. Francisco Xavier, traçado por

5. Manuel Teixeira, *Macau no século XVI*, p. 66.

6. Manuel Teixeira, *A Educação em Macau*, p. 182.

7. Em 1573 foi nomeado Visitador do Oriente e responsável pelas obras da Companhia de Jesus desde o Cabo da Boa Esperança até ao Oriente mais extremo. Esteve na Índia de 1575 a 1577. Chegou a Macau em 1578, onde «estudou chinês durante um ano (1582-1583) [...]; os seus sucessores fizeram o mesmo». Vd. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 42.

8. Benjamim Videira Pires, *op. cit.*, p.6.

9. Rui Loureiro, *Em busca das origens de Macau*, p. 52.

Valignano e posto em prática por Ricci[10] e Miguel Rugieri, tiveram a curto prazo bons resultados, como o próprio Ricci refere numa das suas cartas.[11]

Desde que se estabeleceram em Macau e dado o seu interesse pela instrução e pela difusão da religião, os jesuítas logo trataram de adquirir instalações contíguas à igreja a fim de instruírem os pagãos e educarem os jovens portugueses. Em 1594, segundo Jorge de Abreu Arrimar (1987) na casa preparada para seminário, tinham 90 alunos, filhos dos habitantes de Macau.

O Império Português constituiu o exemplo mais característico de um império marcado, ao mesmo tempo, pela descontinuidade espacial, pela economia de meios e pela coexistência de modelos institucionais. Na época áurea da sua expansão política, Portugal não tinha mais de 250 000 famílias, distribuídas por *um norte super-povoado e um interior deserto*. O império português estendia-se por um vasto mundo, que não podia dominar nem controlar se utilizasse os meios tradicionais de administração. É de referir que este império não é terrestre mas oceânico, ou seja, um império em que o mar já não é um limite, mas, antes, um nexo essencial de união dos pontos de apoio na terra firme, do próprio corpo do império.

A estratégia de defesa passou a basear-se na constituição de grandes armadas de socorro, na vigilância dos mares e no desenvolvimento das técnicas de combate naval. Ora o nascimento de uma nova forma de viver e de organizar politicamente os novos espaços, construídos pelos portugueses prende-se com o controle sobre os espaços marítimos — Atlântico, Índico e Pacífico — e as suas rotas e já não tanto com a hegemonia terrestre.

A máxima da administração ultramarina portuguesa traduziu-se numa capacidade infinita de adaptação de instituições que já haviam sido experimentadas, para além da improvisação. A pluralidade e polivalência desta administração deriva da heterogeneidade e diversidade da natureza das instituições (fiscais, territoriais, comerciais, passando pelas diplomáticas, eclesiásticas, e outras).

Assim, como diz António Manuel Hespanha e Maria Catarina Santos (1993) se quisermos tentar uma tipologia das formas de domínio que ocorreram no império português, podemos distinguir as seguintes situações: 1) capitanias-donatarias, 2) feitorias, 3) contratos, 4) municípios, 5) fortalezas, 6) laços de vassalagem e protectorado, 7) vínculos políticos informais (embebidos nas relações eclesiásticas, nas relações comerciais, na presença de aventureiros).

10. Chegou a Pequim em 1600, fixando-se em 1601. Aí desenvolveu grandes trabalhos no campo da Matemática. Faleceu em 1610.

11. G. Couceiro, «Macau e a arte da Companhia de Jesus na China», *Revista de Cultura* 21, p. 35.

O «modelo pluralista de governo», que já existia em África, foi o mesmo utilizado na Ásia.[12]

As pirâmides de vassalagem preexistentes à presença portuguesa foram frequentemente rentabilizadas pela coroa. Na Índia, por exemplo, o domínio acarretava que a supremacia se transmitisse aos poderes dela dependentes, transformando o representante do rei de Portugal num rei dos reis, como podemos verificar pelo texto que transcrevemos:

> São os Viso Reis da India muy venerados e muyto temidos de todos os Reis do Oriente, assi Mouros como Gentios, porque todos elles ou tem amizade com os reis de Portugal, ou sam seus súbditos ou feudatareos e quasi todos lhes pagão pareas, por respeito do comercio do mar de que os Portugueses se tem feito senhores pello muyto poder que nelle tem de grossas armadas de navios de remo e dalto bordo com que lhe impidem todas suas navegações e comércios [...].[13]

Quanto à cidade do Santo Nome de Deus de Macau, a realidade era outra, na medida em que era uma república mercantil dominada por uma elite local civil (organizada no Leal Senado e na Misericórdia) e eclesiástica (com a sua organização própria) que, segundo George Bryan de Souza[14] resistiu com eficácia às ingerências da coroa, pelo menos até às reformas centralizadoras do liberalismo. O poder era partilhado por portugueses e chineses.

A existência destes poderes informais não eram exclusivos do império oriental. A sua prática está documentada igualmente em África.

Boxer afirma que Portugal lançou mão de um outro poder que não o militar, o político ou o económico, para dominar dentro do Celeste Império – o poder religioso – que, enlaçado ao Padroado Real representava uma aliança entre a coroa e a cruz.[15] Na verdade, este poder parece ter sido bem mais eficaz e socialmente visível, apesar da sua informalidade e do carácter não oficial, do que o poder exercido pela coroa através do domínio naval, bem como dos magistrados e oficiais (estes substituídos por agentes ou comissários). Refere também aquele autor que os padres, os missionários e as ordens religiosas (dominicanos e franciscanos e a Companhia de Jesus) tiveram uma presença contínua, que contrastava com a presença temporária das comissões dos vice-reis, governadores ou capitães.[16]

---

12. Para maiores desenvolvimentos sobre a estrutura politica do império oriental, vd. Luís Filipe Thomaz, «Estruturas quasi-feudais», «, 1986, vol. I; idem, *De Malaca a Pegu. Viagens de um feitor português (1512-1515)*, 1966.

13. Francisco Paulo Mendes da Luz, *Livro das Fortalezas que a coroa de Portugal tem nas partes da Índia e das capitanias e mais cargos que neles há e importância dellas*, 1952.

14. George Bryan de Souza, "The survival of empire: portuguese trade society", *China and the south China sea, 1630-1754,* 1986.

15. Charles R. Boxer, *A igreja e a expansão ibérica (1440-1770),* p. 98.

16. Idem, *O império colonial português (1415-1825)*, p. 89.

Num mundo de cultura predominantemente oral, o sermão assume papel de grande relevo. A prática do púlpito era uma forma da Igreja introduzir o seu saber, para além de ter o controle da formação doutrinal. Aliada ao sermão estava o ensinamento do catecismo e a música constituía um instrumento, um veículo de transmissão oral da doutrina cristã, suplantando a barreira da língua e facilitando a memorização.

Por isso, em carta de 12 de Janeiro de 1553, o Vice-Provincial da Índia dizia ao Pe. Inácio de Loyola que o povo e muitos fidalgos se queixaram da supressão do *cantar*, mais tarde retomado:

> [...] como quer que o povo se queixasse, tyrar no tempo do Padre António Guomez o cantar, que faziam os moços da terra no oficiar que faziam nos ofícios divinos, segundo era a vontade do instituidor, o Padre Mestre Diogo, que sancta gloria aja, que pera isso ordenou coro e a igreja tamanha, [...] e asi o Vice-Rei me aqueixou e muitos fidalgos que não podiam guostar de ouvir as pregações por não oficiarem os ofícios divinos em cantochão: pólo qual me pareceo ser serviço de Deus, [...] para mais frutificar e quietar-se o povo quando caa vyerem ouvir a pregação os domingos e os dias santos, de ouvirem os ofícios divinos cantados. Ordenei de mandar ensinar a estes mininos para terem seu coro certos dias na somana, e cantarem os ofícios divinos como nas outras igrejas, o qual averá hum anno que he continuado.[17]

No campo musical, o intercâmbio luso-oriental está profusamente documentado, em obras como os *Documenta Indica*, cujos dezoito volumes contêm documentação epistolar dos jesuítas, entre 1540 e 1597, para os superiores da Companhia, relatando a sua acção missionária no Oriente. Deles se pode concluir da grande importância da música religiosa e do ensino da música como veículos da acção missionária e da acção educativa desenvolvida a partir dos vários colégios que ali foram fundando.

Com efeito, a partir de 1597, a Música fazia parte dos estudos menores e dos estudos superiores. O curso de Artes ministrado no Colégio de S. Paulo, em Macau, pelos jesuítas, que incluía o ensino da música, revestiu-se de categoria universitária.[18] O curso tinha a duração de três anos com exames públicos de *pedra*[19], perante um júri constituído por igual número de examinadores, sendo tudo segundo o ritual da Universidade de Coimbra.[20]

---

17. Documenta Indica, vol. II, doc. 118, p. 594-595.

18. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 191; D. M. Gomes dos Santos, «Macau: Primeira Universidade Ocidental do Extremo Oriente», *Revista de Cultura* 21, p. 5-21.

19. O examinando sentava-se numa pedra, com a cabeça descoberta, em sinal de humildade.

20. Sobre a estrutura universitária no séc. XVI e as festividades da Universidade de Coimbra à luz das reformas, incluindo a atribuição dos graus, vd. Maria do Amparo Carvas Monteiro, *Da música da Universidade de Coimbra (1537-2002),* vol. I, p. 130-233.

O padre Cardim que fora reitor do colégio de S. Paulo em Macau, afirma que «na igreja do colégio se dá o grau de Mestre em Artes aos que o merecem, vindo [...] os candidatos acompanhados dos amigos e padrinhos, todos a cavalo, com suas charamelas diante, como se costuma nas Universidades da Europa».[21] Porém, este centro de primeira ordem entrou em decadência no século XVIII, pois os estudantes jesuítas que vinham para o Oriente, passaram a completar os seus estudos no Colégio de S. Paulo, em Goa.[22] Com a expulsão destes em 1762, foi banida também a instrução que eles ministravam em Macau, nos colégios de S. Paulo e de S. José,[23] para além da dispersão dos seus membros.

As descrições e relatos dos cronistas e dos missionários, permitem-nos conhecer as práticas musicais e o instrumentário utilizado no Extremo Oriente, assim como em outros territórios ultramarinos.[24]

Em relação ao Oriente, António de Gouveia escreve que o Xá da Pérsia apreciava tanto a música dos missionários portugueses que, ao ouvir o coro polifónico destes, no dia de Natal de 1608, confessou parecer-lhe estar no Paraíso

> [...] o Xà, & os seus mostraram muyto grande contentamento. O príncipe Manucharham se leuãtou de seu lugar, & se foy pera o Choro onde cantauam, mostrando tanta alegria que segundo nos confessou, lhe parecia estar no Parayso.[25]

O interesse e o gosto do rei D. Manuel pela arte organística está bem patente nos relatos dos cronistas. A título de exemplo, no seu reinado foram enviados ao Imperador da Etiópia «dois instrumentos de órgãos de grandura da nossa Capela [Capela Real] com seus foles e todo o necessario para eles. Item Dois tangedores pera eles».[26]

Sabemos que ao tempo de D. Francisco de Almeida (c. 1450-1510), fora enviado de Portugal para a Índia tudo o que era necessário para o culto divino, incluindo "órgão e até cantores".[27] Em 1519, o rei Venturoso ordenou que "os órgãos de caixão que estavam na Capela Real" fossem levados para a igreja de Malaca.[28]

---

21. Manuel Teixeira, *op. cit.*, p. 193.

22. *Ibidem*, p. 194.

23. Idem, A Educação em Macau, p. 1.

24. Vd. sobre este assunto, Gerhard Doderer, «A Música Portuguesa na época dos Descobrimentos», Revista da Universidade de Coimbra 36, p. 343-354; M. Carlos de Brito, «Sounds of the Discoveries: Musical aspects of the Portuguese Expansion», *Revista de Cultura* 26, p. 5-24.

25. *Relaçam em que se tratam as gverras e grandes victorias que alcançou o grade Rey da Persia,* fl. 207, cit. por Robert Stevenson, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650),* p. 16.

26. Manuel Valença, *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750),* p. 147.

27. Cf. Inocêncio F. da Silva, *Diccionario Bibliographico Portuguez,* tomo VI, p. 67; Manuel Valçença, *op. cit.*, p. 149.

28. Vd. R. G. Pauly, «Music in the Classic Period», 2ª ed., p. 23-25; *The Larousse Encyclopedia of Music,* 1965, p. 224, citado por Manuel Valença, *op. cit.*, p. 150.

Em Portugal, a par da prática litúrgica na Capela Real, a Corte era na época cenário de uma actividade musical intensa no domínio profano.[29] Esta prática musical na corte influenciou necessariamente a presença portuguesa nos territórios ultramarinos. É sobretudo a partir do reinado de D. João II e no de D. Manuel, que o poder régio se manifesta através do aparato externo de que se rodeia a figura do rei e sua corte, a quem dão brilho os elementos exóticos provenientes do mundo oriental e africano.

Este aparato de cariz militar ou cerimonial e a actividade musical requintam-se no reinado de D. Manuel, verdadeiro melómano, a avaliar pelas descrições da época. Não faltaram então ocasiões no reino lusitano, *quase cume da cabeça de Europa toda*, para a expressão deste ideal de grandeza.

D. Manuel, *músico de vontade* como lhe chamava Damião de Góis, sustentava –além dos tradicionais cantores e tangedores mouriscos com seus alaúdes e pandeiros, bem como tangedores de charamelas, harpas, rabecas e tamboris–, o que hoje poderia designar-se uma esplêndida orquestra de câmara e de capela, recrutada em todas as partes da Europa e sobretudo remunerada, a qual segundo o cronista, era uma das melhores de quantos reis e príncipes então viviam.[30]

No dizer de Afonso Duarte Zúquete, embora D. Manuel fosse homem trabalhador, casto e nada dado a voluptuosidades, qualidades que o cronista Damião de Góis testemunha na sua Crónica, acabou no entanto por «cair no vício do luxo e da ostentação», devido às riquezas provenientes da Índia.[31] Neste contexto, acrescenta Zúquete que no Paço nunca faltavam os divertimentos e, quando o rei saía, fazia-se acompanhar por um «cortejo asiático» que Damião de Góis descreve:

> Foi ho primeiro Rei christão [D. Manuel] da Europa a que vieram Elephantes da India, dos quaes teve cinquo juntos, quatro machos, e huma femea, que quando cavalgava pela çidade, ou caminhava ihão diante delle, a estes precedia (tam afastada que se não viam) ha ganga, ou Rhinoçerota, e atras dos Elephantes iha diante del Rei hum cavallo acubertado persio, nas ancas do qual hum caçador persio levava huma onça de caça, que lhe mandara elRei Dormuzd, ha qual onça, e hum Elephante, e rhinoçerota mandou aho Papa Leam quomo fica dito, com ha qual pompa, atabales, e trombetas cavalgava elRei muitas vezes pella çidade e quando caminhava.[32]

A festa renascentista acrescentou à música uma forte componente exótica que havia de criar raízes e encontrar eco na sensibilidade da corte portuguesa,

29. Sobre este assunto vd. da autora, «Da Música no âmbito da Corte na Dinastia de Avis», *Actas do Congresso Internacional "Santarém e o Infante Santo 600 Anos",* 2003 (no prelo).

30. Idem, *op. cit.*, p. 42-43.

31. Afonso Duarte Zúquete, «Nobreza de Portugal e do Brasil», vol. I, p. 373.

32. Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, Parte IV,* p. 224 e 225. Vd. também Maria do Amparo Carvas Monteiro, *op. cit.*, p. 43.

inscrevendo-se neste contexto a organização dos cortejos régios manuelinos.

São elucidativas as palavras de Fernão Mendes Pinto ao descrever na *Peregrinação*, as festas que os comerciantes portugueses do porto de Ningpo (Liam Po), a sul de Xangai, fizeram em honra de António de Faria, com descrição de instrumentário utilizado e das manifestações sacro-musicais, bem como da inter-influência e fusão culturais visíveis no relato da recepção, da cerimónia religiosa e do banquete que se seguiu à missa.

Na recepção, que ocorreu

> [...] um domingo antemanhã [...] lhe deram huma boa alvorada com huma musica de muyto excelentes fallas, ao som de muytos instrumentos suaues que dava muito gosto a quem a ouvia, e no cabo [...] veio uma folia dobrada de tambores e pandeiros e sestros que por ser natural, pareceu muito bem [...] e sendo pouco mais de duas horas antemanhã, com noite quieta e de grande luar, se fez à vela com toda a armada [...] acompanhado de muytas barcaças de remo, em que havia muitas trombetas, charamelas, frautas, pífaros, atambores e outros muitos instrumentos, assi portugueses como chins [...]. [33]

Numa das embarcações havia uma rica tribuna, em redor da qual seis moças de doze a quinze anos cantavam e tangiam os seus instrumentos musicais. Ao chegar ao porto, António de Faria foi recebido «com grande estrondo de trombetas, charamelas, atabales, pífaros, e outros muytos tangeres», de chineses, malaios, siameses, bornéus e outros, que ali se encontravam, e onde buscavam a protecção dos portugueses contra os ataques de corsários.

No cortejo que se formou em direcção à igreja, António de Faria era precedido de

> muytas danças, pelas, folias, jogos, e entremeses de muytas maneiras que a gente da terra que connosco tratava, huns por rogos e outros forçados das penas que lhes punham, também fazia como os portugueses, e tudo isto acompanhado de muitas trombetas, charamelas, frautas, orlos, doçainas, harpas, violas de arco, e juntamente pífaros e tambores, com um labirinto de vozes à charachina [à moda da China], de tamanho estrondo que parecia cousa sonhada.[34]

Expressivo é igualmente o relato da cerimónia religiosa:

> Chegando à porta da Igreja o sayrão a receber oito padres reuestidos em capas de brocado & tellas ricas, com procissão cantando, Te Deum laudamus, a que outra soma de cantores com muyto boas fallas respondia em canto dorgão tão concertado quanto se pudera ver na capella de qualquer grande Principe [...] Depois que o tumulto foi calado & a gente quieta vieram seis mininos da sancristia, em traje de Anjos, com seus instrumentos de musica todos dourados & pondose o mesmo

33. Fernão Mendes Pinto, Peregrinação, cap. LXVIII.

34. *Ibidem*, cap. LXIX.

> padre em joelhos diante do altar de nossa Senhora da Conceição [...] disse chorando em voz entoada e sintida, como se fallaua com a imagem, vois sois a rosa Senhora, a que os seis mininos respondião, Senhora vos sois a rosa, descantando tão suavemente cos instrumentos que tangiam, que a gente estava toda pasmada & fora de sy, [...]. Após isto tocando o Vigário huma viola grande ao modo antigo, que tinha nas mãos, disse com a mesma voz entoada alguas voltas a este vilancete, muyto devotas e conformes ao tempo, & no cabo de cada huma dellas respondião os mininos, Senhora vos sois a rosa; o que a todos geralmente pareceo muyto bem, assi pelo concerto grande de musica que foy feito, como pela muyta deuoção que causou em toda a gente, com que em toda a igreja se derramarão muytas lagrimas.[35]

No banquete que se serviu após a celebração litúrgica, o aparato festivo continuou:

> Assentados à mesa foram seruidos por moças fermosas e ricamente vestidas, ao modo dos Mãdarins que a cada iguaria punha cantanuão ao som dos instrumentos, que outras tangião, e a pessoa de António de Faria foy seruida com oito moças muito alvas e gentis molheres [...] as quais todas vinham vestidas como sereas, que a modo de dança fazião o serviço da mesa ao som de instrumentos músicos, [...] & quando auia de beber, então se tocauão as charamellas, & trombetas, & atabales.[36]

À semelhança da corte de Lisboa, a definição do ambiente das festas, a música assumia um papel de crescente relevo, além de uma componente essencial da "mostrança" da imagem do poder.

Esta acção portuguesa estendeu-se pelo Extremo Oriente. Assim, o Padre Alessandre Valignano referia em carta de 25 de Dezembro de 1584 que, por não ter havido nau proveniente da China no ano anterior, havia necessidade de envio de certos artigos para o Japão, entre os quais

> [...] huns realejos que se fazem agora em Portugal ou vem de Frandres, que parecem huas caixinhas ou escritórios pequenos que serão pera Japão riquissimos por serem taõ acommodados e faceis para se menear e levar de huma parte pera outra.[37]

Neste encontro de culturas verificamos que os músicos chineses costumavam utilizar instrumentário diversificado de cordas, sopro e percussão, como pode ver-se, por exemplo, no cap. XIV do *Tratado das Cousas da China*, de G. da Cruz.

---

35. *Ibidem*.

36. *Ibidem*, cap. LXX.

37. *Documenta Indica*, vol. 13, documento 47, p. 760-761.

38. Citação de Huang Quichen, «Macau: Ponte de intercâmbio cultural entre a China e o Ocidente do século XVI ao século XVIII», *Revista de Cultura* 21, p. 175.

Parece ter sido o jesuíta italiano Mateo Ricci[38] que, no ano de 1582, foi o primeiro a levar para Macau um órgão

> que tem três chi [igual a um metro] de largura e cinco chi de comprimento, e setenta e duas cordas de ouro, prata per aço, ligadas todas aos pilares, emitindo sons [...] quando se toca nelas.[39]

Este instrumento foi oferecido, juntamente com instruções explicativas do seu uso, ao Imperador Shengzon que mandou quatro pessoas para aprender a tocá-lo.

Significativo é sobretudo o exemplo do jesuíta Tomás Pereira (1645-1708), também conhecido por Padre Liu Se Xim. Entrou para a Companhia de Jesus em 1663. Tendo completado os seus estudos no Colégio de S. Paulo em Macau, foi chamado à corte de Pequim pelo Imperador Kam-hi ou Cang-hi (homem de invulgar talento e saber em áreas como a Matemática e a Astronomia), devido ao conhecimento que este tinha das qualidades morais de Tomás Pereira e da sua ciência e rara habilidade para a música e maquinaria, vindo a conferir-lhe grandes honras e elevada estima.

Entre as diversas qualidades de Tomás Pereira contam-se também as de cravista, organista e organeiro, tendo construído diversos órgãos e carrilhões para o imperador, e entre eles, um órgão mecânico ou automático que tocava melodias chinesas e possuía um jogo de campainhas.

Foi também professor, compositor e autor de um *Tratado de Música Prática e Especulativa* que o imperador mandou traduzir para língua tártara.

Perito igualmente em Matemática e Astronomia, Tomás Pereira trabalhou na corte imperial desde 1673 até falecer em 1708. Por instâncias suas, aquele imperador promulgou em 1692 o decreto que concedeu a liberdade do culto da religião cristã em todo o império chinês.

A partir do séc. XVII, a existência de órgãos em Macau já não é motivo de surpresa mas de agrado e satisfação. Os documentos falam eloquentemente e comprovam de forma insofismável a vinda de músicos, o ensino da música nos colégios, o cultivo intensivo da música nas igrejas, a prática da música militar nas fortificações e a participação de grupos instrumentais e vocais em procissões e festividades civis e religiosas, sem esquecer a importância da prática musical e da vida espiritual a bordo das naus. Em suma, eles trazem notícias de muitas expressões de cultura tradicional portuguesa que perduram até hoje.

A documentação e as obras de autores portugueses e estrangeiros que se encontram nos arquivos de Goa, Macau, Lisboa, Roma e outros, mostram bem a intensidade e o alto nível cultural e artístico da presença lusa nas terras do Extremo Oriente.

---

39. J. Dehergne, *Répertoire dês Jesuites de Chine de 1552 à 1800,* p. 219-220.

Imagens de novas e sumptuosas práticas musicais são igualmente transmitidas por fontes iconográficas (esculturas e pinturas, por exemplo), para além do próprio instrumento musical que se apresenta como testemunha real através de exemplares conservados em igrejas e museus.[40]

O intercâmbio com outros povos e o desafogo económico reflectido na estabilidade do país, motivou o florescimento das artes e, particularmente, da música. Com efeito, a prática do canto gregoriano, da polifonia e da música instrumental foram intensamente cultivados em Goa[41], a Roma do Oriente, na China e mesmo no Japão.

Eram frequentes as ocasiões consideradas grandes acontecimentos de carácter social, como casamentos, baptizados, festas ao ar livre, recepções, recebimentos de embaixadas, aberturas de anos lectivos nos colégios, imposição de graus, etc., nas quais a Música tinha presença relevante que evidenciava a importância que era conferida à sua prática e ao seu ensino.

A experiência ganha pelos jesuítas na evangelização do Brasil serviu para a sua missão do Oriente. Ainda no último quartel do século XVIII o método de *Adaptação* estava em vigor, tendo em conta as palavras do jesuíta francês Pe. Amiot:

> Je savois passablement la Musique, je joues de la flûte transversiere & du clavecin; j'employai tous cês petits talents pour me faire accueillir.[42]

Marcada desde o início pela prática musical no quotidiano profano e religioso, a expansão portuguesa ultramarina levou consigo e transmitiu aos povos de outras regiões do mundo um património cultural, cujas raízes seculares ainda se projectam na actualidade. Porém as restrições de tempo impõem que este trabalho seja limitado cronologicamente, abordando apenas aspectos ligados aos séculos XVI a XVIII.

---

40 Um exemplo desta inter-influência cultural pode observar-se na magnífica chinoiserie que decora a caixa do órgão setecentista da Capela da Universidade de Coimbra. Vd. da autora, «O Órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento», *Munda* 47, p. 3-14.

41. Onde a música sacra atingiu um florescimento extraordinário e cuja irradiação e significado não tiveram ainda a atenção que merecem.

42. J. M. Amiot (1973): *Memoires sur la Musique des Chinois* (1779), p. 2.

BIBLIOGRAFIA

AMIOT, J. M., *Memoires sur la Musique des Chinois* (1779), ed. fac.-simile, Geneve, Minkoff, 1973.

BISPO, António A., «Grundlagen Christhicher Musik Kultur in der Aussereuropaischen Welt der Neuzeit», *Musices Aptatio*, 2 vols, Köln.

BOXER, Charles Ralph, *A igreja e a expansão ibérica (1440-1770)*, Lisboa, Edições 70, 1989.

BOXER, Charles Ralph, *O império colonial português (1415-1825)*, trad., Lisboa, Edições 70, 1977.

BRITO, M. Carlos de, «Sounds of the Discoveries: Musical aspects of the Portuguese Expansion», *Revista de Cultura* 26, Macau, 1996, p. 5-24.

CHEONG, Folk Kai, *Estudos sobre a instalação dos portugueses em Macau*, Lisboa, Gradiva, 1996.

COUCEIRO, G., «Macau e a arte da Companhia de Jesus na China», *Revista de Cultura* 21.

CRUZ, Gaspar da, «Tractado em que se cotam muito por estenso as cousas da China», Raffaella d'Intino (ed.), *Enformação das Cousas da China. Textos do século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

DEHERGNE, J., *Répertoire des Jesuites de Chine de 1552 à 1800,* Roma, Bibliotheca Instituti Historici S. I., 1973.

Documenta Indica, ed. de Josef Wicki, 18 vols., Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1948-1988.

DODERER, Gerhard, «A Música Portuguesa na época dos Descobrimentos», *Revista da Universidade de Coimbra* 36, Coimbra, 1991, p. 343-354.

GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel, nova edição conforme a primeira de 1566,* Coimbra, Por Ordem da Universidade,1955.

(The) *Larousse Encyclopedia of Music*, New Jersey, 1965.

LOUREIRO, Rui Loureiro, *Em busca das origens de Macau*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

LOUREIRO, Rui Loureiro, *Pelos Mares da China. História breve das relações luso-chinesas no século XVI*, CTT correios de Portugal, 1999.

LUZ, Francisco Paulo Mendes da, *Livro das Fortalezas que a coroa de Portugal tem nas partes da Índia e das capitanias e mais cargos que neles há e importância dellas*, Coimbra, 1952.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, *Da música da Universidade de Coimbra (1537-2002),* 2 vols, Coimbra, Edição da Autora, 2002. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, «Da Música no âmbito da Corte na Dinastia de Avis», *Actas do Congresso Internacional "Santarém e o Infante Santo 600 Anos",* Santarém, 2003 (no prelo)

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, «O Órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento», *Munda* 47, Coimbra, 2004, p. 3-14.

PAULY, R. G., *Music in the Classic Period*, 2ª ed., New Jersey, 1973.

PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, Lisboa, 1614.

QUICHEN, Huang, «Macau: Ponte de intercâmbio cultural entre a China e o Ocidente do século XVI ao século XVIII», *Revista de Cultura* 21, Macau, 1994.

Relaçam em que se tratam as gverras e grandes victorias que alcançou o grade Rey da Persia, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1611.

RODRIGUES, Francisco, *Jesuítas Portugueses Astrónomos na China 1583-1805,* Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

RODRIGUES, Francisco, *A Companhia de Jesus em Portugal e nas Missões*, 2ª ed., Porto, 1935.

SANTOS, D. M. Gomes dos, «Macau: Primeira Universidade Ocidental do Extremo Oriente», *Revista de Cultura* 21, Macau, 1994, p. 5-21.

SEMEDO, Pe. Álvaro, *Imperio de la China*, Lisboa, 1731.

SILVA, Inocêncio F. da, *Diccionario Bibliographico Portuguez,* tomo VI, Lisboa, 1862.

SOUZA, George Bryan de Souza, «The survival of empire: portuguese trade society», *China and the south China sea, 1630-1754,* 1986. Existe uma tradução portuguesa de 1991.

STEVENSON, Robert, *Portuguese Music and Musicians Abroad (to 1650),* Lima, Pacific Press, 1966.

TEIXEIRA, Manuel, *Macau no século XVI*, Macau, D.S.E.C., 1982.

TEIXEIRA, Manuel, *A Educação em Macau*, Macau, D.S.E.C, 1982.

TEIXEIRA, Manuel, *Primórdios de Macau*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1990.

THOMAZ, Luís Filipe, «Estruturas quasi-feudais», *Actas do I Colóquio de história da Madeira*, vol. I, Madeira, Governo Regional da Madeira, 1986.

THOMAZ, Luís Filipe, *De Malaca a Pegu. Viagens de um feitor português (1512-1515),* Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1966.

VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal (c. 1326-1750),* Braga, Editorial Franciscana, 1990.

ZÚQUETE, Afonso Duarte, *Nobreza de Portugal e do Brasil*, Lisboa, Editorial Enciclopédia/Empresa Nacional de Publicidade, vol. I, 1960.

A CLAUSURA E O INFINITO - A ARTE EM ANTERO E VAN GOGH

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
UNICENTRO/Guarapuava, Pr – Brasil

Resumo: A partir do século XIX, o interesse pela dimensão pictural e espacial é mais visível na literatura. A poesia busca mais intensamente a inspiração plástica, privilegiando o espaço e a imagem. A pintura descobre sensações que a poesia e a música também tentam exprimir. Northrop Frye afirma que "as obras literárias se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura (...)".Aproximando a poesia metafísica de Antero de Quental, alegórica, exaltada e dramática, da pintura pré-expressionista de Van Gogh, violenta, exagerada e trágica, observa-se que ambos traduzem, por distorções voluntárias, não só as "terríveis paixões humanas" mas a sua ânsia de infinito. Palavras e cores, pinceladas e ritmos retratam a luta pela expressão e pela Verdade. Entre a clausura e o infinito, entre a luz e a sombra, Antero e Van Gogh expressam duas categorias centrais do Expressionismo vindouro – a "componente espiritual" e a "abstração", como se refere Kandinsky, no ensaio *Sobre o espiritual na arte*. A pintura de Van Gogh e a poesia de Antero são nosso objeto de estudo.

Palavras-chave: Poesia, Pintura, Antero, Van Gogh, Expressionismo.

ARTE E CAMINHO

"Toda gran poesia es fruto del sufrimiento" afirma Walter Muschg num axioma que acompanha toda a literatura, desde o Romantismo. Na Poesia, podemos destacar o poeta Antero de Quental, representante português da poesia metafísica , pessimista e alegorizada.

Estendendo esse pensamento para outra arte, ouviremos um grito que salta das telas por entre semeaduras, campos de trigo, ciprestes de colinas longínquas, de auto-retratos com olhos desesperados. Vincent Van Gogh não apenas grita em sua obra; lança um dos mais violentos e trágicos "ardentes soluços" que nos fala Baudelaire e onde ele via "a mais certa testemunha que podemos dar de nossa dignidade".

Esses artistas são considerados precursores da estética expressionista vindoura. A poesia de Antero será feita numa linguagem transformada em pureza e intensidade máximas de expressão, explorando efeitos sonoros, vibrações, o emprego de imagens insólitas a despertar inesperadas combinações. Van Gogh é considerado um pintor expressionista *avant la lettre,* pelo seu apego excessivo ao significado emocional dos elementos da

composição artística.. O Expressionismo exibe para o espectador o objeto marcado pela obscuridade e pelo atormentado de suas formas, exacerbando-as, transfigurando-as. Temas sociais, como a injustiça, a massificação, a opressão, a dissociação do eu, o desejo onipotente de subjetividade, a morte, a desintegração, são freqüentes em suas obras.

Van Gogh e Antero são representantes de artes distintas, em países distintos, ambos caçadores incessantes de Infinito, enclausurados pela fé e pela descrença, pelo pensamento e pelo sentimento. Como Mário Praz (1973), poderemos dizer que, com a sondagem da relação entre essas duas artes, julgamos poder chegar mais perto do fenômeno da inspiração artística.

Kandinsky, no ensaio *Sobre o espiritual na arte* (DIAS, 1999:61), destaca duas categorias centrais do Expresssionismo –«a componente espiritual», presente em todas as artes, e também relacionada a outra: a «abstração». Van Gogh, um dos iniciadores da visão moderna do espaço, é o representante da qualidade espacial autônoma das cores em estado puro. "Van Gogh encarna o grande símbolo do artista. Nele se desembocam vertiginosamente todos os valores do drama, da compulsividade, da eloqüência, da tragédia, do amor e da paixão pela arte" (BRACHER,1991:43). Toda a sua vida é uma busca da luz, envolta num turbilhão de afetos e emoções, da verdade dos objetos, não através da ótica impressionista, que desejava captar o instante de luminosidade, a impressão da luz sobre os objetos. Van Gogh deseja expressar o objeto em sua força e materialidade. Exprime suas próprias emoções através das cores, paisagens e temas retratados.

Antero produzirá sonetos expressionistas, tendo o sonho e o delírio como raiz, a angústia metafísica quase palpável, onde o estado interior do artista revela "a loucura da cor", sonetos que fazem lembrar as telas angustiadas de Van Gogh, evocadoras da sensação pura. Northrop Frye realça um elemento unificador de todos os sistemas artísticos, aludindo a um "princípio de retorno", fundamental a todas as obras de arte:

> Fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo e desenho, quando se distribui no espaço. Assim falamos do ritmo da música, e do desenho da pintura. Mas um leve aumento de sofisticação logo nos fará falar do desenho da música e do ritmo da pintura. A interferência é que todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem. A partitura de uma sinfonia pode ser estudada de uma só vez, como a trilha de uma complexa dança da vista. As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura. (FRYE:1973,81)

A poesia dos séculos XIX e XX não prescinde do olho do leitor-observador, não só para a sua diagramação ou organização gráfica, mas para a

sua verdadeira entonação, às imagens, às referências a textos visuais, atentando para as relações intertextuais que envolvem textos criados em outros sistemas de signos. As artes ultrapassam os limites estabelecidos pelo material de que se servem.

DE GIRASSÓIS E CIPRESTES

Objeto de acaloradas discussões, sua obra tem o fascínio e ressonâncias trágicas. Após ter deixado a sua Holanda natal, para ir a Paris, em fevereiro de 1886, Van Gogh trouxe consigo numerosas telas, desde as mais sombrias até às luminosas e intimistas. Muitos desenhos de figuras e paisagens de pântanos, lagos, árvores, estradas cobertas de neve, nos quais a diversidade de traços prefigura a variedade de estilo de sua pintura. Também os rostos desfigurados e famintos dos plantadores de batatas e as figuras expressivas dos trabalhadores explorados de seu país o acompanham.

Em Paris, o pintor mostra uma luz viva, de cores sofisticadas, pois sob a influência de Georges Seurat e de Millet, escolhe os toques divididos das cores reunidas segundo a lei das complementares. Rapidamente tende a uma tradução mais simples e mais viva da cor, seguindo o exemplo de seus amigos Emile Bernard e Louis Anquetin, que se inspiram no fechamento do chumbo dos vitrais para contornar planos coloridos vivos, admirando particularmente a "extrema nitidez" e "os tratos firmes", características das figuras japonesas.

Em 1888, Vincent parte para o sul da França. Chegando a Arles, entusiasma-se pela luz do sol da Provença. Tomado por uma febre de criação, ele escreve em setembro desse ano:

> Num quadro eu desejo dizer alguma coisa que console como uma música. Eu quero pintar homens e mulheres com um não sei quê de eterno, como as antigas auréolas eram símbolo, e que nós perseguimos o mesmo brilho, a mesma coloração(...) Exprimir o amor de dois amantes pela combinação de duas cores complementares, sua mistura e suas oposições, as vibrações misteriosas de tons próximos. Exprimir o pensamento de uma fronte pelo brilho de um tom claro sobre um fundo escuro. Exprimir a esperança através de uma estrela. O ardor de um ser pelo raio do sol poente. (VEDOVELLO, 1990: 21)

Sua paixão pela cor converte-se numa pesquisa sobre a luz, pelo brilho, obtido por uma justaposição de cores puras que suprime o tom calmo, a harmonia do cinza, que havia prevalecido durante os seus anos no Norte.

A partir do amarelo e da luz captada por Van Gogh em suas obras (*par tenebras ad lucem*), poder-se-ia cogitar uma longa discussão sobre o simbolismo do seu estilo, talvez de um simbolismo atípico, porque Van Gogh está sempre ligado às coisas, à natureza, aos seres humanos. Ele espreita, incansavelmente,

a vida interior, a emoção, para trazê-las à superfície: "Eu procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas", diz numa carta a Théo.

O SOL E AS ESTRELAS

Os sóis e os girassóis foram temas muito valorizados por Van Gogh, cuja originalidade reside na combinação da sua cor e da sua luz. Emile Bernard compreendeu bem isso: "Vincent quer pintar o sol e não os seus raios". A realização de uma importante troca temática terá lugar em sua obra: a passagem de um simbolismo socialmente orientado, com uma compaixão real pela miséria dos trabalhadores, mineiros e camponeses, a um simbolismo cósmico e naturalista, o simbolismo do homem só, cujos nervos tensos tornam-se mais vibrantes pelo espalhamento dos grãos que germinam, da vegetação generosa. A cor, nessa fase, torna-se portadora da expressão individual e de uma imaginação da realidade na psique do pintor, reforçando a veemência da mensagem. A cor agora não pode ser só examinada objetivamente, mas sentida subjetivamente.

A luz do sol e das estrelas representam os dois extremos da intensidade luminosa de sua obra. Para o pintor, a noite parecia bem mais viva e ricamente colorida do que o dia. Isso se verifica em *Noite estrelada sobre o Ródano* (1888), e diz-se que Vincent o pintou com velas acesas fixadas num chapéu para melhor ver o que fazia.

Utilizando-se da memória e da temática da noite e das estrelas, - este é um dos poucos quadros que o pintor se afasta da observação direta da natureza - Van Gogh irá produzir em Saint Rémy, em junho de 1889, uma de suas obras mais famosas: *Noite estrelada*. Um turbilhão furioso de linhas que rodeiam e entornam as estrelas, as nuvens, a lua e os elementos da paisagem, prenunciam de maneira flagrante os processos expressionistas. O artista, de um ponto alto e imaginário, observa, lá em baixo, uma aldeia enquadrada por motivos recentemente descobertos: à esquerda, um cipreste ergue-se até o céu, à direita um conjunto de oliveiras amontoa-se formando uma nuvem, e junto à linha do horizonte estende-se a ondulação dos Alpilles.

O pináculo da igreja, no centro da aldeia, parece querer alcançar o céu, porém simultaneamente parece uma antena e um condutor de pára-raios. Estes motivos sugerem associações com o fogo, a névoa e o mar. A força elementar da cena natural combina com o impalpável drama cósmico das estrelas em turbilhão. Duas enormes galáxias enrolam-se uma na outra, onze estrelas gigantes com suas auréolas de luz atravessam a noite, uma lua cor de laranja imita o sol, uma larga faixa de luz, talvez a Via Láctea, atravessa-se pelo horizonte, o céu azul escuro parece agitar-se num tumulto vertiginoso. O universo eterno e natural embala idilicamente a povoação, embora também a cerque de forma ameaçadora.

Noite Estrelada. Vincent Van Gogh. 1889

A cena torna-se invulgar pela evocação sensitiva que provoca, pelo grito de angústia que dela se parece ouvir. As nuvens, as estrelas, a lua, rolam num céu de um azul sombrio e profundo, acompanhadas de um halo entontecedor, como se fossem terríveis meteoros que se aproximam perigosamente da terra. A cor se associa à repetição incessante do traço, que transforma a realidade plausível numa visão apocalíptica. A visão antagônica que há na terra e no céu, a ambição e o esforço humanos de querer alcançar as estrelas, retrata a alma do artista que explode na sua nota mais alta, como se sua vida inteira estivesse retratada nesse quadro. Este revela a amargura, provocada por sua solidão e impossibilidade de realização de sua vocação primeira – a religiosa - e a convicção de que somente pela arte este homem poderia compensar o seu fracasso.

Também os ciprestes são tema comum em suas telas, tornando-se um motivo central. Estas árvores sempre verdes, pintadas com pinceladas sinuosas, elevam-se como línguas verdes flamejantes, dominando a composição e como se quisessem ultrapassar os limites da tela com sua indômita energia. No verão de 1889, Van Gogh escreve a Théo:

> Os ciprestes sempre me preocupam. Gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis, pois me espanta que ainda não os tenham feito como eu os vejo.

> Como linha e como proporção, é tão belo como um obelisco egípcio..(...) Para pintar a natureza é preciso estar nela por muito tempo (VAN GOGH, 1997: 254).

O compromisso do artista é a junção do homem, da realidade e da natureza. Sua principal definição de arte: «L'art, c'est l'homme ajouté à la nature» –a natureza, a realidade, a verdade, de onde o artista recolhe o sentido, a interpretação, o caráter que ele exprime, recolhe e libera. O expressionismo de Van Gogh resume-se no associar o mundo dos objetos ao seu destino e impregná-los de sua sensibilidade pessoal. Estes desistem de se conformar com sua simples aparência para se tornarem naquilo que o artista deseja que eles sejam, a fim de se harmonizarem com a sua alma. Outras soluções serão propostas pelos seus contemporâneos: Cézanne perseguirá a «pequena sensação» impressionista sob a égide da razão; Gauguin verá uma saída além das coisas e um élan visionário, o Simbolismo – daí o seu violento desacordo com Van Gogh, que teimava em ficar, ao contrário, bem no seio da realidade. Poder-se-ia resumir a visão da pintura dessa época: para Cézanne, ver é compreender; para Gauguin, ver é imaginar e para Van Gogh, ver é sentir.

Sentir! Eis a palavra para designar a arte de Van Gogh. Numa de suas cartas a Théo, o artista revela a essência do seu trabalho e a sua visão sobre a vida e a realidade:

> O que é desenhar? Como o conseguimos? É a ação de **abrir-se um a caminho através de um muro de ferro invisível, que parece encontrar-se entre o que sentimos e o que podemos**. Como atravessar este muro, já que de nada serve golpeá-lo como força? Devemos minar este muro e atravessá-lo à base de lima e, no meu entender, lentamente e com paciência.(...). O sublime não é um efeito do acaso, é preciso desejá-lo realmente... (VAN GOGH, 1997: 402) (grifos nossos)

Van Gogh tem necessidade de uma aplicação constante no desenho para conseguir transpor esse «muro de ferro invisível» e, sobretudo, sobre a importância da vontade que engendra o sublime, vê-se bem a marca de seu expressionismo precoce. Sua obra será dedicada ao desvendamento, à manifestação do seu sentimento, com uma força que não deixa dúvida sobre o fato de que será sempre de uma arte da vontade.

POESIA, CLAUSURA E INFINITO

O mesmo «muro de ferro invisível» que Van Gogh tentou transpor em sua vida e em sua arte, acompanhará a trajetória de Antero de Quental. Nele coexistiram o apóstolo socialista e o homem de moral, o «gênio e o santo», como o chama Eça de Queirós. O espírito de Antero desenvolve-se no sentido revolucionário pela sua natureza de pensador, de apóstolo e de profeta. Para Eduardo Lourenço, «não se pode falar de Antero de Quental sem alguma paixão. (...) Falando nele só falamos da Literatura no sentido que ele lhe atribuiu

– palavra tornada viva pela presença de um profundo pensamento da História e da Vida». (LOURENÇO, 1983: 121). O percurso de seu pensamento foi sinuoso e no decorrer do caminho, o luminoso será vencido pelo abúlico.

A ambigüidade e o pessimismo esteve sempre presente em seu pensamento, e remete-nos ao clássico estudo de Antonio Sérgio (SERGIO, 1972), que o considera desdobrado em dois: o apolíneo e o noturno., colocando-o entre o culto à fé e a sua entrega ao fascínio da Razão. Antero carregava dentro de si o pessimismo e também a doença nervosa, o embrião do seu sentimento suicida e do desencanto do mundo e de si mesmo.

A sua Revolução é um processo de mudança individual, confirmadora da realidade humana, na sua mais profunda autenticidade. A sua expressão poética está a serviço de uma grande angústia dramática, aguda, complexa e profunda. Essa busca de mudanças do querer e do pensar, do saber e do sentir, da necessidade de regenerar as pessoas e as instituições, desgastou as suas energias de espírito revolucionário.

Pode-se definir Antero como um peregrino que se debate entre a Luz e a Sombra, entre a fé e a descrença. Esse dualismo radical, com bases espirituais e metafísicas, denuncia não só a perda da unidade do «eu», como também a incompatibilidade entre o «eu» e o «mundo».

A LUZ E AS SOMBRAS

Oliveira Martins afirma no prefácio da 1ª edição dos *Sonetos* ser ele um poeta que «pensa o que sente e sente o que pensa». Seria necessário acrescentar: «vive o que pensa». Isto representa contradizer as tradições do meio poético da época. O Antero combativo, na sua fase apolínea das *Odes Modernas*, demonstra a influência de Proudhon e Hegel, por ele próprio classificada como poesia de combate. As *Odes* assombraram a sua época como coisa nova e arrojada, num meio conformista e tradicional. Poeta símbolo de sua geração, concretizando os sonhos dessa mocidade sob a luz afogueada de uma visão universal da Humanidade, o que sobressai nas *Odes* é o revolucionário, é a nova ponte lançada, tentando mostrar um novo credo humanitário. Assim ele entende a poesia: «Morram todas as poéticas do mundo, mas salve-se a poesia».

A «revolução» de Antero tenta destruir um passado de tiranias, buscando novos caminhos, deixando para trás velhos cultos. Era necessário passar por cima do cristianismo, que fora até então o seu arrimo e sossego e essa opção nunca deixará de ser o seu conflito interior. Sua missão agora era tornar a poesia arma de combate, desvendando os embustes e hipocrisias da velha sociedade burguesa. No século do Positivismo, em que a Cultura estava envolta num deslumbramento pelas inovações recentes da ciência, a mensagem metafísica de Antero assume relevo singular. Anteviu dois caminhos fecundos na evolução do pensamento contemporâneo: o valor circunscrito mas real das ciências e o valor imprescindível da metafísica.

Para Antero, a filosofia deve ser o lugar de encontro da metafísica e das ciências. A sua metafísica é caracterizada por um pandinamismo psíquico, cujas raízes estão em Leibniz, da concepção da continuidade do Ser, de Eduard Hartmann e do Panlogismo de Hegel, pela conversão da Idéia em Espírito. Todas essas concepções conferem à existência um sentido profundo, em que a razão e o coração coincidem. Mais tarde, encontrará a forma de afirmação da intensidade da vida em Schopenhauer. Esta personalidade combativa, numa primeira hora, tentada a mudar o pensamento de seu país, será gradativamente modificada por uma crosta de pessimismo e angústia, fruto do conflito travado entre as suas duas faces: a «aparentemente» luminosa, do seu «apostolado social» e a noturna, como demonstra a maior parte dos seus Sonetos, por ele considerados as «dores d'uma inteligência». A sua «missão» revolucionária é mostrada no soneto *A um poeta*,verdadeira convocação para um combate mítico, utilizando o sonho como arma..

Nos soneto filosófico, Antero revela as suas ansiedades espirituais e metafísicas, no mundo das sensações de forma, de cor de dos sentimentos. O «coração indomado», descrente das velhas formas religiosas, terá presente na sua trajetória humana e poética a eterna busca do Infinito. Esse drama espiritual não o deixará, provocando nele a duplicidade temida, o medo da loucura, herança dos seus ancestrais, ora a Razão dominando o crente, ora a alma religiosa e sedenta do Absoluto abafando o espírito do pensador racional.

É nos *Sonetos* que se reflete o «duplo» em Antero. O «noturno» ergue-se, agiganta-se e tenta soterrar o Antero "luminoso» das conferências, das polêmicas, das idéias sociais redentoras, da liderança de toda uma geração. Este «duplo» revela-se num eterno movimento de fluxo e refluxo, que nos traz as duas faces do mundo anteriano: o profano e o sagrado, ambos marcados pela tensão de dois mundos distintos, inconciliáveis, vetores do expressionismo vindouro.

A Noite, a Morte, a falta de unidade do Ser são os temas expressionistas de sua poesia. O conflito do «pensar» e do «sentir» coloca-se entre o poeta e a realidade. Através do «olhar», e da dialogização constante, da trama imagética dos seus sonetos e também dos «poemas lúgubres», o poeta aborda questões de alteridade e identidade, como no soneto anteriano *No Turbilhão:*

No meu sonho desfilam as visões,
Espectros dos meus próprios pensamentos
Como um bando levado pelos ventos,
Arrebatado em vastos turbilhões...

Numa espiral, de estranhas contorções,
E donde saem gritos e lamentos,
Vejo-os passar, em grupos nevoentos,
Distingo-lhes, a espaços, as feições...

-Fantasmas de mim mesmo e da minha alma
Que me fitais com formidável calma,
Levados na onda turva do escarcéu,

Quem sois vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! Ai de mim! E quem sou eu? (QUENTAL, 1985: 124)

O poeta nos acolhe em seu universo de visionário. Pensamentos, conflitos íntimos são encarnados em «fantasmas», e com eles debate os grandes problemas da existência. O elemento mais característico do poema é a oposição de duas entidades: o eu sujeito do discurso e as visões ou «espectros» que povoam o espaço do sonho. A dualidade que existe entre o eu poético e o seu mundo exterior (o eu que observa e o que é observado) denota uma exterioridade, suportando um olhar que contempla e ao mesmo tempo é absorvido pelo objeto de sua contemplação.

Toda a estrutura expressiva do soneto revela a angustiante perplexidade do Homem perante o mistério de si mesmo, através de um binômio de forças de diferente intensidade. O olhar, ato puramente reflexivo e instrumento de conhecimento, surge como sujeito incapaz de identificar e se relacionar com o «objeto» ora não identificado. Esse desdobramento do 'eu sujeito' em 'eu objeto' conduz ao total eclipse, à sua dissolução. Esse dualismo inconciliável é a base da problemática anteriana. Na sua alma entrechocaram-se as mais variadas tendências, heranças de um século «divorciado de Infinito», num tempo conturbado que o faziam sentir sempre exilado onde quer que se encontrasse.

ARTE E DESTINO

Tanto Van Gogh quanto Antero desenvolveram uma obra epistolar invejável. Antero reúne nas Cartas, uma correspondência aos amigos e parentes com mais de setecentos exemplares, além dos que se perderam, onde se pode analisar a evolução do seu pensar e do seu sentir, e nos permitem reconstituir a fisionomia psicológica e filosófica do seu autor. Van Gogh, em suas *Cartas a Théo,* descreve as suas telas, a formulação do seu complexo e avançado pensamento estético, bem como a evolução de sua própria loucura. Aliás, o medo da loucura é também o 'monstro' a ser enfrentado por Antero, durante toda a vida.

As obras destes dois artistas permitem-nos fazer um retrato biográfico, mesmo porque, nos dois casos, a biografia não pode ser delas desprendida. Em ambos, a busca de identidade e da perfeição constituem características dominantes. Os retratos que conseguiremos fazer serão bem semelhantes aos pintados por eles. Van Gogh com tintas pastosas, em tons que vão do verde ao

azul, do amarelo ao marrom, nos muitos auto-retratos de olhos extraordinariamente angustiados, mostra-se a olhar o âmago da realidade e atravessando-a. Antero, perguntando-se transtornado, "ai de mim, ai de mim, e quem sou eu?"

A poesia não desespera poetas, nem a pintura atormenta pintores. Na verdade, a arte é a grande redenção. Foi a realidade que sacrificou estes dois artistas. Como eles a interpretaram, o absurdo histórico que os cercava. Ambos fracassaram aparentemente em todos os seus projetos de Justiça, de Ideal, de ordem social. No entanto, os seus rostos de pele clara, seus cabelos ruivos – incrível acaso! – os seus olhos azuis de profetas do futuro, um com tintas e terebentina e acessos nervosos, outro com palavras, discursos filosóficos e abulia, ambos sonhadores e construtores de um mundo de mais beleza, não estão escurecidos pelo sofrimento nem pelo gesto extremo do suicídio. São rostos inesquecíveis de sonhos que se concretizaram na arte, na eterna arte que nos enche de um silêncio devoto diante de tudo o que de maravilhoso e de terrível o homem pode desvendar.

BIBLIOGRAFIA

BRACHER, Carlos. *Homenagem a Van Gogh*. São Paulo, DBA Artes Gráficas, 1991.

DIAS, M.H.M. *A Estética Expressionista*. Direção Massaud Moisés. Cotia, São Paulo, Íbis, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E.Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

LOURENÇO, Eduardo. «Le destin – Antero de Quental». In *Poesia e metafísica – Camões, Antero, Pessoa. Lisboa*. Sá da Costa, 1983.

METZGER, R. e WALTHER, I. Coordenação e produção. *Vincent van Gogh*. Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra. Koln, Taschen, 1996.

PRAZ, Mário. *Literaturas e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. S. Paulo, Cultrix, 1982.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Lisboa, Ulmeiro, 2. ed.,1985.

SÉRGIO, Antonio. Ensaios. Lisboa, Sá da Costa, v. IV, 1972.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprechet. Porto Alegre, LP&M Editores, 1997.

VEDOVELLO, Franco. «Le soleil et les étoiles». In *Van Gogh, sa vie, son oevre*. Paris, Grund, 1990.

"A LOBA DESPERTADA" – À PROCURA DAS VIVÊNCIAS MÍTICAS MOLDADAS NO BARRO POR ESCULTORA MACONDE REINATA SADIMBA

Renata Szmidt
Universidade de Varsóvia, Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos

Resumo: O artigo trata da obra da artista moçambicana do povo Maconde Reinata Sadimba (n.1947) e da sua maneira excepcional de ser e estar no mundo. Pois, entre os Macondes só se aceita a posição especial do homem escultor. Mulher, a fazer arte, é realmente um fenómeno fora de comum. Por isso, a obra de Reinata permite falar da expressão da força do eterno feminino. Os figurinhos da artista veiculam imagens arquetípicas, evidenciando no contexto abordado alguns símbolos universais. No artigo analisa-se tais elementos constantes na cerâmica de Reinata como: a serpente, o pé e as figuras geométricas. Os conceitos da dança, da noite e do sonho mencionados por própria artista são básicas para a sua arte e merecem uma reflexão bem aprofundada. Assim, no artigo procura-se os sentidos simbólicos lá onde o popular se cruza com o erúdito, o étnico com o universal, o real com o onírico e o arquetípico com o individual.

Palavras-chave: cerâmica, escultura, barro, mulher, Maconde.

A escultura maconde de grandes preocupações estéticas e de grande amor pela beleza manifestados por artistas deste povo africano, é sem dúvida nenhuma, uma das expressões artísticas mais prestigiadas em África. Os artistas maconde esculpindo em madeira preta, o ébano, localmente chamado de mpingo, refletem o seu passado tribal e também a vida urbana, utilizando seus mitos e histórias como fonte de inspiração. Dispomos de uma vasta bibliografia consagrada à cultura, à antropologia e à arte do povo maconde. Basta mencionar os catálogos das númerosas exposicões, como o catálogo editado em Paris em 1989, intitulado "Art makondé/tradition et modernité", os escritos de Jorge e Margot Dias[1], de Duarte Ricardo Teixeira[2] e de Soares de Castro[3] para ver que este povo dos homens valentes e sensíveis despertou ao longo dos

1. J.Dias, M. Dias, M. Guerreiro, *Os macondes de Moçambique* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970. - 4 v. 1º v.: Aspectos históricos e económicos, 2º v.: Cultura material, 3º v.: Vida social e ritual ,4º v.: Sabedoria, língua, literatura e jogos.

2. D. R. Teixeira. *Escultura Maconde.* Maputo*:* Nucleo Editorial e Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade Eduardo Mondlane, 1987.

3. S. Castro, de. "Artes Plásticas no Norte de Moçambique" in *Boletim do Museu de Nampula,* vol.2, 1961, pp.115-129.

anos o interesse dos vários científicos. Assim sabemos muito das máscaras rituais mapiko, passando pelas figuras e estatuetas tradicionais e chegando até aos novos estilos Ujamaa e Shetani. Shetani é uma palavra para traduzir os espiritos Nandenga da cosmogonia maconde que são os espíritos maus que espalham as doenças como o vento.

Por mais dignas de admiração que sejam as formas da escultura maconde, não são elas que nós impressionam mais. O mais importante para nós é o significado destas esculturas sejam elas tradicionais ou contemporâneas. Pois, como reparou Gislelher Blesse:

> O significado de uma obra de arte enquanto expressão concreta da cultura de que ela é originária na sua integralidade importa muito mais que todo o valor estético que lhe possa ser atribuído. (...) é preciso ter em conta o facto de que o contexto social e religioso da arte Makonde não foi justamente bastante explorado. Conhecimentos aprofundados sobre a cultura no seu conjunto e sobre os vínculos com os povos vizinhos constituem condições essenciais para ter-se uma visão mais clara do conteúdo espiritual das obras de arte.[4]

É preciso salientar aqui que o que é sobretudo objecto de controvérsia entre os científicos é justamente a função originária das esculturas maconde. O que é seguro é que muitas vezes as esculturas serviam de figuras protectoras para a casa e as viagens. O espírito da mãe, encarnado na escultura transportada com pessoa devia assegurar a sua protecção. Evoca-se também a utilização das esculturas durante as danças de iniciação. Estas esculturas faziam referência a própria dança representando o motivo de uma mulher carregar sobre os ombros uma criança púbere. Em algumas peças de Reinata vemos o reflexo do mesmo imaginário.

Obviamente a questão de saber um valor simbólico das obras escultóricas maconde é mais relevante quanto aos trabalhos tradicionais, dado que os artistas contemporanêos fazem às vezes, as peças abstractas privadas das conotações rituais e tribais. E estes tradicionais também não o fazem para que nós os percebamos. Como escreveu em *Outras plasticidades* Júlio Carrilho:

> Não esculpem para que os entendamos. Nem para que a sua obra seja cantada por críticos aos quatro ventos. São os "Espíritos" que lhes mandam as mensagens (...)E é por isso que fazem arte. Porque ela não pode ser repetida. Não representa coisas exactamente reproduzíveis; não canta pessoas especificamente definidas; nem faz a ligação de acontecimentos ou gestos que dia visível nos apresenta. Sínais deste e do outro mundo se misturam. Como se o seu mundo estivesse cá e lá.[5]

4. '*Art makondé-tradition et modernité*', Paris: Maury-Imprimeur, 1989, p. 66.

5. J. Carrilho, "O espírito da arte ou a arte dos Espíritos", in *Outras Plasticidades,* Lisboa: Instituto Camóes, 1999, p. 49.

Os epíritos realmente participam no trabalho dos artistas maconde. Quando o escultor faz a máscara mapiko tem de se julgar e ser julgado em estado de pureza. O trabalho a que se dedica é feito na clausura num lugar retirado. Quando acaba a escultura o espírito representado na obra é o mesmo que se encontra na alma do artista. Eles são um tudo confundível. Liga-os o mesmo elo: a liturgia do culto. Também Reinata Sadimba molda os seus bonecos no barro nesta cerimónia um tanto transcendental, porque são os espíritos que lhe mandam o trabalho. Não é feiticeira ou medium, mas também a sua obra está entrenhada de uma *não explicação perturbadora* se usarmos de novo as palavras do autor encima referido. No nosso enteder esta "não-explicação" que às vezes nos perturba e ao mesmo tempo fascina tanto tem as suas raízes no mundo das vivências míticas do homem africano, no mundo das crenças e da religião que é a fonte de inspiração mais importante. Pois, em África, como disse Amadou Hampaté Ba falando da arte tradicional:

> A visão do universo era global, e os actos, especialmente os de criação, só muito raramente,ou mesmo nunca, eram practicados sem razão, sem intenção e sem uma adequada preparação ritual. Compreender a Africa tradicional a partir de um ponto de vista profano é absolutamente impossível.[6]

Com toda a certeza a arte de Reinata tem as suas raízes muito fortes na arte tradicional maconde percebida segundo a definição encima citada. Antes de analisarmos contudo a obra da artista, mencionemos alguns dados biográficos.

Reinata nasce em 1945, em Nimo, uma pequena aldeia na região da Mueda no Planalto de Rovuma, Província de Cabo Delgado. Desde criança faz objectos utilitários em barro como pratos e cântaros. Em 1972, é incorporada na FRELIMO, como a maioria da sua tribo, tão bem conhecida pela luta feroz que travou contra a colonização. Em 1975, divorcia-se. Depois da guerra muitos homens decidiram trocar as suas mulheres por mais jovens e bonitas. O marido de Reinata abandona-a. A pobre mulher tem de lutar pela própria sobrevivência e a dos filhos. Pede então aos seus antepassados, numa crença comum dos moçambicanos, que lhe mostrem um caminho.. A resposta vem-lhe em sonhos. "Uma noite tive um sonho,- diz a artista - então de manhã, ao acordar, pus-me a amassar o barro, a fazer figuras. E hoje isso ainda acontece, continuo a sonhar (...) Sou uma artista da noite." Na entrevista num jornal moçambicano[7] Reinata confessa ter começado a trabalhar o barro como protesto e como refúgio. É naquela altura que inicia uma transformação profunda na sua cerâmica, começando a ser conhecida em Cabo Delgado pelas

6. Amadou Hampaté Ba, "Africa – um continente artístico", in *O correio,* ano IV, 4, 1976, p. 12.

7. TV Zine, nº 4 / 2004, p. 4, consultado na versão electrónica www.tvcabo.co.mz

suas "formas estranhas". Faz-se assim não só a tranformação na cerâmica de Reinata mas também na vida da artista que fica consciente do seu poder criativo, artístico e inovador. Nas palavras de Clarissa Pinkola Estés, a autora do livro "Women Who Run With the Wolves" seria neste momento que Reinata desperta em si a loba entendida como a metáfora do arquetipo da mulher selvagem nos termos da psicologia da escola pós-junguiana[8]. Hoje a artista mora em Maputo, onde o director do Museu de História Natural lhe arranjou espaço para o seu trabalho. A escultora diz: "Por enquanto estou aqui, vivo bem, tenho os meus bonecos de barro. Eles são toda a minha vida".

O caso de Reinata Sadimba é um caso raro entre os Macondes porque é um caso da mulher-artista. Entre os Macondes o papel do artista é muito importante, mas só se aceita a posição especial do homem-escultor. Reinata Sadimba tornando os objectos do barro do uso diário nas peças de arte sai além das convenções da sua etnia, onde as mulheres ficam-se sempre pelos trabalhos da machamba e da casa. Mulher, a fazer arte, é realmente um fenómeno fora de comum e permite falar, segundo a nossa opinião, da expressão da força do eterno feminino. Os figurinhos da escultora que se considera uma artista guiada por espíritos e por antepassados veiculam imagens arquetípicas, evidenciando alguns símbolos universais que propomos analisar.

No trabalho de Reinata, nascido do sentir intenso e espontâneo misturam-se os sinais deste e do outro mundo como que sendo a escultura um ritual de comunicação com os antepassados africanos e com o passado mítico.

A primeira coisa que chama a nossa atenção nas figuras de Reinata são as cabeças esculpidas que mantêm as características que, como apuntam Margot e Jorge Dias, se desenvolveram nas máscaras[9], quer dizer as grandes pálpebras, as vezes descidas, os grossos lábios e as tatuagens. Entre os macondes a tatuagem tem o valor transcendente. O conhecimento da vida obtém-se por um exame que promove o adolescente à categoria de homem ou de mulher. É mesmo mais que uma prova, pois constitui um periodo de provação. As cerimónias são antecedidas por provas de obediência, de coragem, de valor moral e físico. Todos estes aspectos pertencem à mesma estrutura mística que anima e mantém sagrada a tradição. Trata-se de um padrão cultural, dum rito de passagem, de iniciação nos místerios da vida que exige conhecimentos, os quais só podem firmar-se pela renúncia, sacrifício, jejum e dor. A tatuagem é um signo da integração graças ao qual o indíviduo começa a pertencer ao corpo e espírito do clã. Reinata fez os ritos de iniciação que duraram dois meses. Como recorda: "Nós ficávamos sentadas a ouvir as mulheres mais velhas, que nos

8. Ver também J. Singer, *Modern Women in search of Soul. A Jungian Giude to the Visible and Invisible Worlds.* London: s.e., s.d., p. 261.

9. J. Dias., M. Dias. 'Moçambique", in *Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar,* 3 vol, Lisboa: Ed.Verbo, 1975, pp. 197.

ensinavam a crescer, a conhecer as coisas da vida. Não posso contar mais nada, tudo isso é segredo. É tabu"[10]. Aos dez anos tatuaram-lhe a cara, como conta: "Doeu muito, mas (...) era preciso. Foi um homem que fez, tinha uma faca afiada com que cortava fundo. Depois pilou carvão e pos nas feridas, para dar cor aos riscos. Chorei muito"[11]. As figurinhas de Reinata têm frequentemente os rostos tatuados lembrando que o ensinamento das dores sentidas nas regiões mais sensíveis do corpo, é o preço de entrada para a sociedade. Os desenhos representam as figuras geométricas de retangulos, losangos ou quadrados, curvas, retas, círculos, cruzes e espinhas de peixe. É interessante reparar no facto de que practicamente todas as peças de Reinata mostram a decoração geometrizante e que as figuras geométricas são pejadas de significação simbólica em todas as áreas culturais. O triângulo que aparece nos rostos tatuados sempre é interpretado como o símbolo da divinidade, da harmonia e da proporção[12]. A tatuagem é um signo visível da harmonia com o grupo, com a sociedade constituída não só pelos vivos mas também pelos mortos. Graças a este signo estabelece-se o contacto com o invísivel mas existente e poderoso.

Uma outra figura geométrica constante na obra de Reinata é o círculo que com toda a certeza ultrapassa, ainda que inconscientemente por parte da própria artista, o mero decorativismo. O círculo tem as mesmas características que o ponto, em princípio simboliza a perfeição, a homogeneidade e a ausência de distinção ou de divisão. O que é importante na nossa análise do processo criativo de Reinata é que o círculo pode simbolizar não só as perfeições ocultas do ponto primordial, mas também os efeitos criados, isso é o mundo quando se disitingue do seu princípio. O novo mundo que Reinata esculpe.

Como o movimento circular é perfeito sem começo nem fim o círculo pode simbolizar o céu e a um outro nível de interpretação o próprio céu se torna símbolo do mundo espiritual, invisível e transcendente.

Enquanto forma envolvente, como um círcuito fechado, o círculo é um símbolo de protecção. Para o idivíduo o círculo protector toma muitas vezes a forma da argola, da bracelete, do cinto ou do colar. Estes círculos desempenham o papel não só de adornos, como de estabilizadores, mantendo a coesão entre a alma e o corpo. A mesma forma do círculo protector aparece nas figuras das mulheres grávidas. Em geral, a relação mãe-filho parece interessar muito a artista que frequentemente apresenta as mulheres com as crianças nas mãos ou as mães ensinando as filhas.

Falando do círculo protector é importante nos darmos conta que a dança africana que, como escreveu Mvea Mveng[13], é a expressão mística da religião

10. T. Nogueira, Sá. "Uma artista da noite", in *Outras plasticidades*, op.cit., p. 58.

11. *Ibid.* p. 58.

12. J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Diccionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa: Ed. Teorema, 1982. p. 657.

13. M. Mveng. *L'art d'Afrique noire.* Paris: s.e., 1964, p.81.

africana, também se organiza muitas vezes no plano do círculo à volta da fogueira. Reinata, quando fica cansada de esculpir ou quando mostra os trabalhos finalizados, começa a dançar e pede quem a visita de dançar com ela. Será que os espíritos lhe falem não só à noite, mas também durante a dança?

Falando da dança e olhando mais uma vez para esta figura de Reinata que apresenta uma mulher com espelho na mão, vem-nos à cabeça o fragmento do livro escrito por outra artista moçambicana Paulina Chiziane, onde Rami, a heróina principal do romance fala com o seu espelho:

> - Porque danças tu, espelho meu?
>
> - Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças?
>
> Dançar. (...) Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança.[14]
>
> Rami, depois de abandonada por seu marido poligamista, encontra na dança o mesmo alívio e o mesmo consolo que Reinata encontrou no trabalho escultórico. O seu filho Samuel Muankongue diz que as obras de Reinata *falam do sofrimento e do passado dela.*[15]

Um outro aspecto que chama a nossa atenção nas figuras de Reinata são os pés salientes, às vezes há só um pé. Os espíritos maus Nandenga que povoam o imaginário maconde dos quais já falàmos e que estavam na origem do estilo Shetani têm frequentemente só um braço e sempre uma perna só. Pode ser que Reinata apresenta-os para os familiarizar e tornar o seu medo menos terrifiante.

Num outro nível de interpretação, a perna, como o órgão de locomoção é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, favorece os contactos e suprime as distâncias. Por extenção, em África, como repara Jean Chevalier[16], a perna toma ainda mais um significado, está para o corpo social como o pénis está para o corpo humano: é o instrumento do parentesco uterino e das relações sociais, tal como o pénis o da consanguinidade. A perna é como o pénis um símbolo da vida: mostrar uma perna significa mostrar o poder e a virilidade[17]. São muitas as peças de Reinata que têm por motivo os temas eróticos. Vemos os casais que se abarçam, que se beijam e que namoram. Pois, como repara mais uma vez Samuel o filho de Reinata, ela apresenta "as coisas que acontecem no dia-a-dia". A artista jura que as histórias que esculpe são verdadeiras e que as viu com os próprios olhos. Do que viu, do que a vida lhe

14. P.Chiziane. *Niketche, uma história de poligamia*, Lisboa: Caminho, 2002, p. 11.

15. TV Zinc, *op. cit.* p. 7.

16. J. Chevalier, op.cit, p. 521.

17. *Ibid.*p. 521.

mostrou faz a sua obra. É assim que trabalha. Olha para o barro ainda tosco e vê nele uma forma. Às vezes a escultura parece ser um homem ou uma cobra. Corpo de cobra, cabeça de homem. Era uma vez um homem que tinha duas mulheres. Uma delas que sentia-se menos amada foi ao curandeiro procurando ajuda. O homem deu-lhe uma droga, mandou-lhe pôr o pó no banho do marido, prometeu que daria resultado. Mas aconteceu o inesperado. O marido transformou-se em cobra, a mulher foi correndo ao hospital Os médicos não acreditaram na mudança, queriam matar a cobra até que a mulher, louca de amor, desesperada, contou a verdade e jurou não ter feito por mal. Os médicos deram um medicamento à cobra, que voltou a ser homem.

Em outras ocasiões Reinata diz que a serpente apresenta o espírito do marido que morreu. A serpente tem a carga símbolica muito extensa e por vezes contraditória. O importante para nós é repararmos que se o homem se situa no final de um longo esforço genético temos que colocar a serpente no começo deste mesmo esforço. Neste sentido homem e serpente são opostos, complementares e rivais[18]. Há então também algo da serpente no homem sobretudo nesta sua parte que o seu entendimento menos controla. Assim a serpente encarna tudo o que é incompreensível e misterioso na psique humana. Parece então que a colocação da serpente e do homem numa peça só tem o significado muito mais profundo de que se pode supor. A mesma coisa acontece com os homens-peixes, uma outra mistura feita por Reinata. De novo, é legítimo buscar nestas peças mais de que aí encontram os olhos. Pois, como o peixe é o símbolo das águas é também associado ao nascimento e a restauração cíclica[19]. Asssim os antepassados voltam à terra sob a forma dos homens-peixes.

Como vemos os figurinhos de Reinata são muito mais de que as peças de barro. Cada uma destas figuras tem a sua história para nos contar, cada uma nos conduz ao maravilhoso mundo das vivências míticas do povo maconde e cada uma espera a nossa leitura. Pois, como escreveu Nuno Cabral na ocasião de abrir a exposição da artista numa pequena galeria em Alfama, "Reinata consegue transformar o que há de mais ancestral numa linguagem verdadeiramente contemporânea".[20]

18. Ibid, p.594

19. J. Chevalier, op.cit, p.516.

20. www.perve.org.pt/Galeria/reinata

BIBLIOGRAFIA

Art makondé-tradition et modernité, Paris: Maury-Imprimeur, 1989.

CASTRO, S. de: "Artes Plásticas no Norte de Moçambique", em *Boletim do Museu de Nampula,* vol.2, 1961.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain: *Diccionário dos símbolos, mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números,* Lisboa, Ed. Teorema, 1982.

CHIZIANE, Paulina: *Niketche, uma história de poligamia*, Lisboa, Caminho, 2002.

DIAS, Jorge. DIAS, Margot: "Moçambique", em *Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar,* 3 vol, Lisboa, Ed.Verbo, 1975.

DIAS, Margot: *O fenómeno da escultura maconde chamada «moderna»* , Lisboa: Junta de Investigaçöes do Ultramar, 1973.

DIAS, Jorge. DIAS, Margot, GUERREIRO, *Os macondes de Moçambique* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1964-1970. - 4 vols. 1º v.: Aspectos históricos e económicos, 2º v.: Cultura material, 3º v.: Vida social e ritual, 4º v.: Sabedoria, língua, literatura e jogos.

DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Ammorrortu, 1971.

ESTES-PINKOLA, Clarissa. *Women who run with the wolves.*

HAMPTÉ, Amadou, Ba: "Africa – um continente artístico", em *O correio,* ano IV, 4, 1976.

JASIEŃSKI, Jerzy: «Modern Makonde: Contemporary Ebony Sculpture of the Makonde Tribe (An Outline),» em *Africana Bulletin* 18, 1973.

KORABIEWICZ, Wac?aw: *African Art in Polish Collections,* Varsóvia, s.e. 1966.

MOHL, Max: *Masterpieces of the Makonde: An East African Documentation.* 2 vols. Heidelberg: M. Mohl, 1990.

MVENG, Mvea: *L'art d'Afrique noire*, Paris, s.e., 1964.

Outras Plasticidades, Lisboa, Instituto Camões, 1999.

TEIXEIRA, D. R: *Escultura Maconde.* Maputo, Nucleo Editorial e Departamento de Arqueologia e Antropologia da Universidade Eduardo Mondlane, 1987.

SINGER, J: *Modern Women in search of Soul. A Jungian Giude to the Visible and Invisible Worlds.* London: s.e., s.d.

FONTES ELECTRÓNICAS

www.perve.org.pt/Galeria/reinata

www.tvcabo.co.mz

Correios
preço de 1

XV

LITERATURA: LITERATURA CONTEMPORÂNEA

PAISAGEM, MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO EM *A MORGADINHA DOS CANAVIAIS*

Isabel Maria Fernandes Alves
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo: Partindo do texto *A Morgadinha dos Canaviais* (1868) de Júlio Dinis, este trabalho pretende explorar a forma como a paisagem é aqui imbuída de um valor simbólico. Definitivamente influenciada pelos valores românticos e percepcionada como entidade dialogante com a personagem, a paisagem é agente de transformação e movimento. Neste trabalho privilegia-se uma leitura que pretende pôr em relevo o significado de elementos naturais e de que modo estes são o centro de um universo moral. Ao serem seleccionados e postos em evidência, esses elementos representam também aspectos de uma paisagem cultural, traduzindo as ansiedades, os gostos e os valores de toda uma nação.

Palavras-Chave: Paisagem, Romantismo, Mundo natural, Movimento, Transformação.

A paisagem é uma sempre renovada forma de nós sermos nós mesmos (Lepecki 2003: 63): esta afirmação sintetiza a perspectiva que desejamos usar na análise que fazemos do romance *A Morgadinha dos Canaviais* de Júlio Dinis, publicado em 1896. A nossa intenção é a de questionarmos este romance privilegiando a análise da paisagem, entendendo aqui que ler a paisagem – os elementos naturais que a constituem – é um modo de interpretar as relações de uma cultura com o legado natural que a constitui. Enquanto que natureza significa aquilo que permanece de algum modo intocável pelo homem, paisagem pressupõe já a interacção humana, ou seja, é aqui entendida como expressão da relação entre o ser humano e a natureza[1]. Claramente defendemos que em *A Morgadinha dos Canaviais* Júlio Dinis é um autor que vê a paisagem não apenas como um inventário de história natural, mas como um lugar espiritual e, nesse sentido, fazendo parte de um imaginário romântico, mesmo se a par da realidade objectiva e histórica que perpassa as suas obras.

Começaríamos por definir o que do nosso ponto de vista significa o conceito de paisagem: esta é a forma visível do espírito humano, depositária de

1.Veja-se, a este propósito, o comentário de Maria Lúcia Lepecki: "Enquanto manifeste alguma incerteza relativamente ao estatuto de natureza como algo 'exterior' ao homem, pois 'este é, antes de mais, um ser natural', conclui que o homem tem sempre uma relação transformadora para com o meio natural: ao atribuir-lhe um sentido, está já a alterá-lo, a seccioná-lo em relação a um todo natural". Segundo as suas palavras: "temos de considerar a paisagem como um constituído, quer dizer, como resultado de uma relação cognoscente que destaca, autonomiza, um segmento na totalidade do mundo natural" (Lepecki 2003: 61).

desejos, emoções e receios. É, como afirma D. Meinig, a autobiografia de um povo e de uma cultura. Assim sendo, existe uma estreita dependência entre a paisagem geográfica de um país ou de uma região e a latitude de alma daqueles que nela habitam.

Quando se refere um termo como 'paisagem', um dos aspectos a explorar é a sua associação com a pintura, uma vez que o nascimento deste conceito se encontra intimamente ligado à noção de 'pitoresco', estilo pictórico de grande projecção e desenvolvimento a partir do século XVIII na Europa. A sintetizar este estilo poderíamos sublinhar o carácter visualista do mesmo, valorizando-se acima de tudo a sensação. O que referimos entronca num movimento maior – o Romantismo; é neste período que uma grande motivação e curiosidade científica conduz a uma proliferação de obras – literárias, pictóricas e musicais–, representações cosmológicas, faunísticas, botânicas e climatéricas, evidenciando as grandes mudanças operadas ao nível do pensamento humano[2]. É com as grandes viagens do Renascimento e o decorrente contacto com o Outro que se cria um terreno fértil à interrogação do homem acerca do seu lugar no universo. Nesta sequência, o ser humano desliga-se de concepções de pendor mecanicista para se ver integrado num todo, passando a dialogar também com o Outro que é o meio ambiente. Assim, e durante o período do romantismo, as diferentes manifestações artísticas conferem à representação da natureza um lugar de primazia. Acrescente-se que a este olhar está associada a nostalgia de algo que se vai perdendo, pois a sociedade do século dezanove vai sendo dilacerada pela rápida industrialização e suas consequências.

A proximidade e as relações interdisciplinares entre geografia e literatura afiguram-se-nos importantes. No entanto, convém realçar que do ponto de vista literário a representação da paisagem obedece a regras discursivas, a processos verbais que pressupõem, por seu lado, selecção e hierarquização do que se nomeia, do que diz a paisagem. Deste ponto de vista, e como salienta Helena Buescu, na criação de uma paisagem literária devemos ter em atenção duas actividades, a de um olhar perceptivo que capta a natureza como um todo organizado e a de uma palavra que corresponde à produção de um discurso literário suscitado por esse mesmo olhar: só deste modo a paisagem é geradora de sentido(s). Aludindo a este aspecto, pretendemos enfatizar a ideia apresentada por Lúcia Lepecki segundo a qual, a escolha de uma determinada paisagem literária corresponde ao momento da Criação: "também nós nos tornámos capazes de fazer luz, em sistema de corte e cola, sobre a totalidade do universo, sobre a sua infinita variedade, pujança e potencialidade combinatória" (Lepecki, 2003: 65).

2. Relativamente a estes aspectos, vejam-se as obras *Incidências do Olhar* de Helena Buescu e *Para a Crítica da Paisagem* de Maria Teresa Andresen.

Ler a obra de Júlio Dinis à luz das relações entre geografia e literatura parece-nos interessante e de resultados férteis. Para este autor, as inter-relações entre as personagens e os espaços que habitam são significativas e testemunham uma mútua influência e revelam toda uma paisagem cultural. Assim, mais do que qualquer outro dado da sua biografia, gostaríamos de realçar aquilo que foi a tese de doutoramento de Júlio Dinis –*Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e Especialmente de suas Aplicações ao Ramo Operatório*, apresentada em Julho de 1861. Este estudo documenta não só o interesse do escritor pela ciência, mas atesta igualmente a sua sensibilidade para com os fenómenos naturais; as relações entre o ser humano e o espaço que habita, espaço esse que o molda na saúde e na doença, é uma das preocupações de Júlio Dinis[3]. Se se reconhece que o homem é por natureza um ser adaptável, moldável, flexível a diferentes climas e topografias, defende-se que as condições meteorológicas influenciam as características de uma região ou de um país. Fica a convicção de que a obra de Júlio Dinis é representativa daquilo que hoje se designa por consciência ambiental; além do mais, e pela riqueza de exemplos disseminados na sua obra, estamos convictos de que este autor é profundamente sensível a texturas da terra e do tempo atmosférico[4].

Uma das faculdades reconhecidas a Júlio Dinis é sem dúvida a de bom observador – da alma humana e da paisagem que as rodeia, aspecto que leva Egas Moniz, em 1924, a defini-lo como um escritor realista e paisagista. Se o primeiro libelo surge na sequência da imersão do autor na problemática da sociedade, na múltipla ramificação de conflitos e relações, o segundo termo – para nós, aqui, mais importante – ocorre a fim de justificar a qualidade das descrições presentes nos romances e contos do autor. A paisagem, como se referiu, é um modo consciente de interrogar o tempo e o espaço, assim como

3. No final da sua tese, diz Júlio Dinis: "Esforcei-me por mostrar como a meteorologia, já registando os fenómenos atmosféricos, já tentando descobrir suas leis, concorria de muitos dos problemas que em todos os tempos atraíram as atenções de médicos e filósofos. A questão das raças e das variedades no campo da fisiologia, a das epidemias, das endemias e das constituições médicas temporárias ou fixas, no da patologia, todas podem ser esclarecidas pelas luzes da ciência meteorológica e estas mesmas introduzidas na prática operatória aumentam-lhe a precisão das indicações estabelecendo – a em bases mais seguras" (*apud* Cruz 2002: 248-9).

4. Liberto Cruz, na biografia de Júlio Dinis, realça diversas referências quer ao tempo atmosférico quer à natureza. Assim, e devido ao estado de saúde débil de Júlio Dinis – aos 17 anos de idade sofre o primeiro ataque de tuberculose, doença que deixa marcas profundas em toda a sua família –, este torna-se particularmente sensível às alterações climatéricas. Veja-se, por exemplo, um passo da carta enviada a José Pedro da Costa Basto, quando se encontra na ilha da Madeira, num momento já adiantado da sua doença: "O mês de Fevereiro foi um mês de provação para mim. Tive todos os sintomas mais apoquentadores que podem afligir um mortal. (…) Agora vou melhor, mas devagar. Confio em Abril e Maio" (Cruz 2002: 113). Ou ainda esta afirmação: "Apesar da chuva torrencial que aqui tem caído vou passando regularmente. Agora o tempo está magnífico e portanto espero passar melhor". A propósito da natureza, sublinha Liberato Cruz: "As paisagens atraem-no e a natureza não só o seduz como lhe permite divagar poeticamente" (Cruz 2002: 112, 83).

a relação entre o homem e o mundo. Nesse sentido, se Júlio Dinis se preocupa em olhar minuciosamente a sociedade, procura igualmente saber a alma daquelas personagens que compõem os seus quadros romanescos. Uma das formas que encontra para responder a essa necessidade de dialogar com a faceta mais espiritual do mundo que retrata é explorar o registo descritivo como metonímia da própria personagem. Aliás, como explicita Lúcia Lepecki, "Os lugares geográficos, 'continentes' de personagens e acontecimentos, transmutam-se em espaços desde que assumam conteúdo semântico suficientemente forte para definir um carácter" (Lepecki, 1979: 70).

Em *A Morgadinha dos Canaviais* a paisagem é essencialmente rural, com a aldeia funcionando como centro da acção, embora a existência de um espaço antitético, Lisboa, sirva precisamente para realçar as qualidades da paisagem que, por simbolizar trabalho, é também lugar de moral elevada. Neste sentido, devemos sublinhar a referência à atmosfera campestre d'*As Geórgicas*; neste romance abundam as descrições que nos reenviam para o ideal de paz e satisfação pelo trabalho que pressentimos na obra de Virgílio. Trata-se assim da criação de um lugar moldado pela agricultura, pelo trabalho do homem, aqui e além pontuado por estruturas também elas sinal dos tempos, como o é, por exemplo, a estrada que os políticos de Lisboa querem construir, sinónimo de progresso, escoamento de produtos da terra, e de crescimento de capital. Assistimos, portanto, à criação da paisagem, um espaço à imagem do homem que o desenha, mas que não é nunca um espaço anódino ou vazio; pelo contrário, a sua leitura e interpretação significa, orienta e compromete. A intenção de Júlio Dinis não é a de criar um idílio fora do seu tempo, mas sim possibilitar o crescimento de uma situação que contrabalance o cepticismo de uma época de crise e de turbulência social (Cruz 2002: 162)[5] e, por isso, vemos o autor acarinhar espaços de intimidade, conotados com o prazer trivial de viver em comunidade, ou seja, espaços marcadamente felizes – campos de lavoura, o jardim, o lar[6].

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, e desde o primeiro momento narrativo, se pressente a importância do movimento na obra, da virtualidade de transmutação, da transformação que paisagem e personagens, entrelaçadas,

5. Liberto Cruz refere: "a obra dinisiana rompera, entre nós, numa época de crise e de grande inquietação social. Muitas das regalias e dos seculares direitos da classe nobre tinham-se desmoronado, os forais desapareciam pouco a pouco e o clero vira fugir-lhe o tradicional dízimo. Por ordem de D. Pedro IV tinham-se elaborado medidas para proteger a agricultura e as lutas entre liberais e absolutistas agitavam os alicerces da sociedade portuguesa. Uma nova classe, que trabalhava a terra ou se iniciava no sector da indústria, principiava a florescer com intensidade e proveito" (Cruz 2002: 162).

6. Detenha-se a afirmação do trabalho apresentado por Marina Ribeiro: "E se a casa, como diz Bachelard, abriga a rêverie, protege o sonhador, e permite sonhar em paz, na obra de Júlio Dinis, ela é o centro de um microcosmo onde, num espaço feliz, se pode viver em identificação psicológica com o mundo, afastados os perigos da alma" (Ribeiro 1990: 14).

estão destinadas a viver. Esta sedução pelo movimento faz parte desse corpo maior que é o modo de ser romântico, em que as formas do mundo visível e invisível são estruturas flexíveis e fluidas. As estradas, as nuvens, o vento, as árvores são elementos de uma paisagem em constante transformação, que acompanham a "possibilidade de trânsito" (Lepecki, 1979: 21) das personagens do espaço do mal para o do bem[7].

Para Henrique, personagem principal da obra, a paisagem funciona como analogia do seu próprio caminho interior. Mesmo que as condições topográficas tornem literalmente o caminho difícil para Henrique – de que o episódio da chegada à aldeia e a subida à ermida são exemplo - , este encontra na paisagem que o circunda uma generosidade que o acalma e satisfaz. Henrique, antecedendo Jacinto d'*As Cidades e as Serras,* procura uma cura para a sua melancolia doentia; em Lisboa, tudo lhe causa fastio, desde o S. Carlos, ao Grémio, desde o Chiado a Sintra: para Henrique preocupa-o acima de tudo a sua pessoa, vendo-se vítima de múltiplas doenças e predestinado a viver na indolente Lisboa, cidade que, contudo, representa todo o seu mundo. A província e a Europa não lhe interessam (MC: 9)[8]. Quando recebe o convite da tia para ir passar uns tempos à aldeia, um lugar nos extremos do Minho, vizinho da sua "irmã, a alpestre e severa Trás-os-Montes" (MC: 5) vê aí a possibilidade de cura e regeneração. Este é um aspecto importante para a nossa tese, pois a cura da personagem acontece precisamente através da sua imersão numa paisagem caracterizada, também ela, pelos processos regenerativos que oscilam entre o calmo Inverno e a buliçosa primavera.

É significativo que em *A Morgadinha dos Canaviais* Henrique Souselas se apresente, logo no início do romance, como um viajante, pois esta é a personagem que do ponto de vista psíquico mais se modifica; é a ele que cabe ilustrar a transformação vivida interiormente a partir da experiência – exterior - da paisagem minhota. É igualmente significativo que nesses momentos iniciais do romance o tempo atmosférico sofra alterações profundas, prenúncio, afinal, do afastamento das intempéries do horizonte interior da personagem. A caminho da aldeia, Henrique é confrontado com sinais evidentes de uma tempestade:

> Havia dois dias que cavalgava aquele rocinante, único veículo acomodado aos caminhos por que passara. E então que dois dias! Daqueles, durante os quais o céu, uniformemente pálido, parece desfazer-se em água, e a chuva cai sem interrupção e com uma teimosia e constância impacientadoras; daqueles em que a terra saciada rejeita já a água que recebe, a qual escorre nos declives, transborda dos algares, e

7. Convém ter sempre presente que Júlio Dinis é um autor que pretende ensinar, que deseja promover o saber, a educação e a bondade. Veja-se acerca deste assunto quer a obra *Incidências no Olhar,* pp. 163-4, quer Liberato Cruz, p. 154.

8. A partir de agora, a referência à obra surge indicada através da abreviatura MC, seguida da página citada.

> encharca-se nos terrenos baixos, transformando em brejos as lezírias; em que as lufadas do sul vergam e torcem os ramos melancolicamente despidos, dos álamos e sobreiros, e emprestam aos pinheirais a voz dos mares; em que os campos se mostram desertos, a noite se antecipa, e tão densas nuvens cobrem o firmamento, que parece tomar-nos a persuasão de que nunca mais o veremos com as suas Formosas vestes de azul. (MC: 8)

No dia seguinte, contudo, e depois de uma noite repousante entre os lençóis brancos de linho que são, ao mesmo tempo, o espaço branco das memórias de infância e, por isso, um espaço feliz, Henrique presencia uma nova paisagem:

> Abrandara gradualmente a violência do sul; o vento, mudando, voltou em sentido oposto a grimpa do campanário; dispersaram-se as nuvens; luziram trémulas por momentos as estrelas, empalideceram perante o alvor do dia, e, quando o Sol assomou por sobre as cristas das serras, estendia-se-lhe diante um vasto manto azul, tapetando a estrada, que tinha a percorrer. Só muito para ocidente, ainda algumas nuvens amontoadas formavam uma como franja, que o astro nascente em breve tingiu de carmim e de oiro.
>
> Foi, pois, a luz de um dia esplêndido e a brisa, cheia de aromas, que vem dos campos nas alvoradas serenas, que penetraram no quarto de Henrique, quando ele abriu as janelas. (MC: 43)

Dada a característica bondade que define as obras de Júlio Dinis (Moniz 1924: 245), podemos ler simbolicamente o sentido da estrada que, logo no início do romance, conduz à remota aldeia minhota. Esta é descrita por Henrique como uma estrada "menos lógica" (MC: 12), repleta de curvas, assemelhando-se, nas palavras da personagem, aos nove círculos do inferno de Dante. No entanto, o narrador assegura: "Nestas curvas das estradas sorri sempre de longe ao viajante, cansado e aborrecido, que pela primeira vez as trilha, uma prometedora esperança" (MC: 13). Mesmo quando no desenrolar da trama narrativa se assiste ao nascimento de uma outra estrada, prefigurando a discórdia e a morte na medida em que a sua construção implica derrubar as árvores e a vida de Tio Vicente, esta, definida como uma estrutura de passagem, não deixa de representar o bem e o progresso para a população, ou não ecoasse aqui a simpatia romântica por tudo aquilo que produz comunicação e movimento.

Também as nuvens, esses seres que Goethe vê como possuindo uma vertente empírica e outra simbólica e, nesse sentido, fazendo parte da paisagem humana, adquirem significado em a *Morgadinha dos Canaviais*. As alterações atmosféricas têm um enorme estatuto simbólico nesta obra, pois cada acontecimento importante no desenrolar da narrativa é premonitoriamente antecedido de uma descrição do céu, espaço em permanente mutação, território que na imagética dinisiana regista não só as transformações exteriores, mas também a "revolução moral" que acompanha o trajecto de diferentes personagens. Evocando a atmosfera pictórica de Tomás da Anunciação, encontramos, aquando do enterro de Ermelinda, jovem rapariga vítima de um

certo fundamentalismo religioso, um céu carregado, denso:

> As nuvens inferiores, acima das quais passavam os raios do sol, tinham o aspecto roxo-lívido, que o avizinhar da noite ia tornando mais carregado; no mais alto da abóbada, as superiores, iluminadas ainda, apresentavam reflexos amarelados que cada vez se afogueavam mais.
>
> Para o Oriente haviam-se fundido os nimbos em uma massa única, uniforme, cerrada, como uma abóbada metálica, cujo livor imitava. De quando em quando cruzava os ares uma ave do voo rápido soltando pios angustiosos (MC: 433).

A descrição anuncia a tempestade que terá lugar no cemitério; tendo origem nas paixões humanas e como alvo a Morgadinha e a sua família, o firmamento carregado de nuvens acompanha o coração opresso (MC: 447) da personagem. Os céus tormentosos pertencem a uma tradição pictórica romântica que tem como expoentes Turner ou Caspar David Friederich, tradição que produz obras onde o homem surge frágil perante a natureza, mas em busca do sublime e da imaginação[9]. A atenção conferida ao firmamento, lugar de luz e cor, pretende privilegiar uma nova e mais sensorial forma de ver o mundo. A presença das nuvens, formas em permanente mutação, são um modo de religar o mundo visível e invisível e, por isso, um símbolo da vivência interior privilegiada pelos românticos. Por outro lado, a presença da atmosfera enevoada e disforme é uma das características da paisagem romântica, uma visão que pretende corresponder ao desalinho e à desmesura que definem a alma humana[10].

A presença do vento na obra é também um sinal de mudança e das diferentes revoluções que a intriga acolhe; um momento emblemático acontece quando, durante o passeio à ermida, as personagens são confrontadas com a mudança das condições climatéricas: "O azul do céu semeara-se, pouco a pouco, de pequenos flocos brancos, de manchas irregulares, e de longos e encurvados veios que lhe davam uma aparência quase marmórea. Cedo essas nuvens cresceram, tocaram-se, confundiram-se, acabando por tingir uniformemente toda a extensão do firmamento" (MC: 173). Mas a relação desta mudança meteorológica com o clima interior das personagens só mais tarde surge, pela voz do Tio Vicente. Esta personagem, a que na obra se

9. Embora as referências a céus tempestuosos surjam como um elemento dramático importante em *A Morgadinha Dos Canaviais*, representações de um firmamento mais luminoso também surgem, plenas de força e vigor, testemunhando o lado radioso das virtudes humanas. Ferrand Pimentel, num minucioso estudo, publicado em 1957, fala da alternância entre 'nuvens metafóricas e reais'. Interessante, do ponto de vista da fenomenologia das nuvens, é também a obra de Goethe *O Jogo das Nuvens,* traduzida e prefaciada por João Barrento.

10. A propósito da discussão entre Augusto e Henrique na noite de Natal, atente-se nas palavras de Jacinto do Prado Coelho: "Ora Júlio Dinis, anterior à psicanálise e a todo o moderno esforço para arrancar às trevas o inconsciente, compreensivelmente se detém perante um estado psíquico tão caótico, um 'suceder de imagens' tão desordenado; por muito moderno que seja o seu interesse pelas 'leis' psicológicas que deterinam o homem normal, Júlio Dinis não é ainda, claro, um James Joyce" (Coelho, 1969: 169).

encontra mais próxima do mundo natural e a que mais facilmente penetra na interioridade das outras personagens, num diálogo com Augusto, comenta o fenómeno acontecido na ermida: "(...) o que todos os dias acontece. O céu azul fez-se pardo, a luz clara cobriu-se de sombras, os raios do Sol tornaram-se torrentes de chuva. Pois não te lembras? ...E tudo devido a uma mudança ...de vento... a uns ares que vinham do sul..." (MC: 230). Este passo é a síntese da situação do humilde Augusto: apaixonado pela abastada Morgadinha, vê o seu território de afectos ser invadido pelo tempestuoso vento do sul, ou seja, por Henrique Souselas, também ele à procura da atenção da Morgadinha. Sibilino, Tio Vicente, e porque conhecia bem o mundo natural e a natureza humana, desdobrava uma outra metáfora botânica, que cumpria a Augusto entender:

> Umas [plantas] prendem-se pouco ao chão; precisam, pois, de se abrirem muito ao ar para poderem viver; outras, porém, profundam tanto na terra, com tantas raízes se seguram, que delas lhe vem todo o sustento e não desdobram muitas folhas, nem crescem em grandes ramos para o ar. Como umas e como outras há homens no mundo (MC: 229).

Nitidamente pertencendo àqueles que vivem da raiz, a mudança de Augusto opera-se através da educação. Lendo, aprendendo, Augusto adquire saber, algo que lhe permitirá de, igual para igual, aceder ao mundo privilegiado da casa do Mosteiro.

Tio Vicente conhece o mundo natural como nenhuma outra personagem; para além de saber o nome e as propriedades de plantas que podem curar as doenças humanas –e realce-se o projecto curativo que rodeia toda a acção do romance– Tio Vicente lê na relação que as outras personagens mantêm com as árvores e com as plantas a elevação moral das suas atitudes. Não tem dúvidas acerca da influência de Lisboa e da política sobre o Conselheiro, seu amigo, a quem interesses políticos levam a ditar o derrube da sua casa e do seu quintal, um quintal onde, nas palavras de D. Doroteia, "cresciam tantas plantas de virtude" (MC: 254). A nova estrada, sinal dos tempos, a isso obriga, e nem as memórias de uma infância à sombra de uma faia transplantada pelos dois impede o Conselheiro de propor o seu abate. Para tio Vicente, as raízes das árvores são símbolo da sua profunda afeição àquele lugar e à tarefa de aliviar o mal dos homens; como as árvores, a vida de Tio Vicente é sacrificada devido ao desejo de progresso. Mas a dignidade do gesto é reconhecida:

> Exalte-se, embora, a rápida carreira da locomotiva, que atravessa como meteoro, as povoações e os ermos, mas não seja isso motivo para condenar a compaixão pela violeta dos campos, que as rodas deixaram esmagada à beira do carril. (…) Não tenteis a louca empresa de aniquilar o sentimento, espíritos áridos que infundadamente o temeis, como coisa desconhecida à vossa alma seca e estéril.

> Quem deveras confia nos destinos da humanidade não tem medo das lágrimas. Pode-se triunfar com elas nos olhos. (MC: 372)

Assinalamos este facto pois a par das transformações ocorridas no mundo natural – o ciclo dos dias e das noites, a alternância entre céus azuis e plúmbeos, o abate das árvores que cedem lugar a uma estrada – as personagens vão evoluindo, metamorfoseando-se em formas mais maduras e confiantes. Aspecto que ilustra a cosmovisão de Júlio Dinis; este acredita: "na regeneração das personagens, na possibilidade de uma aprendizagem e formação aniquiladora dos erros" (Buescu, 1990: 167). Tem igualmente fé no mundo que propõe, porque criar uma paisagem é ao mesmo tempo criar um certo homem e uma certa sociedade.

Estas considerações sobre a paisagem, o movimento e a transformação interior das personagens reiteram, na nossa perspectiva, a visão optimista que caracteriza a obra ficcional de Júlio Dinis. Por outro lado, estas reflexões apresentam um autor na posse de uma estrutura mental atenta e predisposta à leitura não só da paisagem social e humana do seu tempo, mas também da paisagem natural, sensível às inter-relações entre o espaço exterior e interior que constituem a geografia de cada ser. A sensibilidade que demonstra na articulação destas diferentes paisagens é a medida que Eça de Queirós designa por um amor viril da realidade atenuado por uma tendência sentimental, idealista (Coelho, 1969: 171).

Liberto Cruz, numa recente biografia acerca de Júlio Dinis, e comentando o romance *A Morgadinha dos Canaviais* em particular, sublinha: "até então ninguém ousara atacar de forma tão dura as intocáveis estruturas do País e num tom tão directo, tão apaixonado e lúcido" (Cruz, 2002: 162). O biógrafo refere-se aqui ao papel desestabilizante e cerceador dos missionários e das beatas, mas, acreditamos, este romance é também ele mais do que a sociedade humana que retrata. Como já afirmámos, a educação adquire importância maior no contexto da obra *A Morgadinha dos Canaviais*: é pela educação que as personagens se transformam, tornando-se mais justas, bondosas e inteligentes. A literatura age ao nível das consciências; cabe ao leitor, a todos os leitores que renovam a palavra do autor, traduzi-la em gestos, em atitudes e comportamentos. Recentes estudos críticos têm pugnado por uma leitura interdisciplinar no que respeita à reflexão sobre o ambiente, vendo, ao mesmo tempo, a literatura como possuindo uma dimensão filosófica e ética que "nos posiciona como anjos e demónios face ao mistério da vida, ao resplendor da sua diversidade e ao futuro comum da terra que compartilhamos" (Queirós, 2000: 72). Neste âmbito, Júlio Dinis poderá ser considerado um prosador cujos textos funcionam como instrumentos de reflexão e educação ambientais. Numa interacção enriquecedora, ciência e literatura unem-se na interpelação e interpretação do

mundo. Júlio Dinis, através de um saber preciso – botânico, meteorológico, agrícola - constrói uma paisagem que se afirma lugar e sentido do mundo, local onde a consciência cívica e ética são um mesmo território de natureza e humanidade e onde se joga a leitura do mundo – o nosso - e da forma como somos capazes – ou não – de o olhar como uma entidade fluida, diversa e plena de possibilidades.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Ferrand P.: "As Nuvens nas Paisagens de Júlio Dinis", in *O Instituto*, Coimbra, Vol. 119, 1957, pp. 71-102.

ANDRESEN Maria Teresa, *Para a Crítica da Paisagem*, Universidade de Aveiro, 1992.

BUESCU, Helena Carvalhão: *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

COELHO, Jacinto do Prado: *A Letra e o Leitor,* Lisboa, Portugália Editora, 1969.

CRUZ Liberto: *Júlio Dinis: Biografia*, Lisboa, Quetzal. 2002.

DINIS, Júlio: *A Morgadinha dos Canaviais*, Porto, Porto Editora, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang: *O Jogo das Nuvens*, Trad. e Selecção de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

LEPECKI, Maria Lúcia: *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis,* Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

LEPECKI, Maria Lúcia: "A mãe promíscua: sobre natureza e paisagem", *Uma Questão de Ouvido: Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2003, pp. 55-65.

MEINIG, D. W.: "The Beholding Eye: Ten Versions of the same Scene", Meinig, D. W., ed., *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*, New York/Oxford, OUP, 1979.

MONIZ, Egas: *Júlio Dinis e a Sua Obra*, Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924.

QUEIRÓS, António dos Santos: "A Evolução da Crise Ambiental: Visões Premonitórias dos Poetas e Prosadores Nacionais", Cristina Beckert (Coord.): *Natureza e Ambiente: Representações na Cultura Portuguesa,* Lisboa, Centro de Filosofia da UL, 2001, pp. 71-94.

RIBEIRO, Marina de Almeida: *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis,* Lisboa, Difel, 1990.

SARAIVA, António José: *Para a História da Cultura em Portuga*l, Lisboa, Publicações Europa-América, 1961.

LEITURAS DO BUCOLISMO NA POESIA DE AFONSO DUARTE*

João Minhoto Marques
Universidade do Algarve

Resumo: Neste trabalho sobre a poesia de Afonso Duarte, procura-se sugerir que a reflexão desenvolvida, no âmbito da poética duartina, em torno da herança do bucolismo é um dos elementos responsáveis pela sua própria coerência. Nesse sentido, dedica-se particular atenção às relações do poeta com a natureza, aos procedimentos configuradores do espaço e de certas imagens a que a tradição crítica e literária atribui um sentido bucólico. Sugere-se ainda que a bucólica de Afonso Duarte sofre, no decurso da *Obra poética*, uma evolução que a aproxima de um antibucolismo moderno.

Palavras-chave: Afonso Duarte, bucolismo, campo, modernidade, pastoral, Virgílio.

Se há constatações que acerca da figura do poeta Afonso Duarte têm sido unanimemente sublinhadas pela crítica (e crítica dos mais variados quadrantes: desde a mais *engagée*, ligada a movimentos e escolas – como aquela que perfilha o ideário neo-realista, ou como aquela que se aproxima dos pontos de vista defendidos pelos homens da *Presença* –, até à prática, adequadamente distanciada, do ensaio universitário), as da extraordinária longevidade da sua obra poética, aliada à muito favorável, e não menos extraordinária, recepção da sua poesia não se contarão entre as de menor importância. E bastará ler os testemunhos de autores tão diferentes como João Gaspar Simões[1], Carlos de

(*) Trabalho elaborado no âmbito do projecto "Studies of Rhetoric, Criticism and Literary Theory", do CELL (Centro de Estudos Linguísticos e Literários), financiado pela F.C.T. e comparticipado pelo F.E.D.E.R..

1. "Companheiro de todas as gerações literárias que em Coimbra fizeram o seu baptismo depois que ele próprio ali foi baptizado por volta de 1912, com a revista *Rajada* (...), Afonso Duarte nasceu para viver longe de tudo que é conformismo, adaptabilidade, transigência, estagnação, pedanteria. Daí nunca ter procurado o aplauso das instituições oficiais, conservando-se sempre o franco-atirador que tão depressa se senta à mesa da *Águia* como à da *Rajada*, da *Presença*, do *Novo Cancioneiro* ou do *Vértice*. Onde houver novos sonhos, ele lá está." (cf. João Gaspar Simões, "Afonso Duarte", in *Crítica. II. Poetas contemporâneos (1938-1961)*, Tomo I, 2ª edição, prefácio de Eugénio Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 49). Também de João Gaspar Simões, veja-se ainda: "Afonso Duarte", in *Retratos de poetas que conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 31-43.

Oliveira[2] ou João José Cochofel[3], para se compreender que não se trata apenas de simpatia pela dimensão humana do injustiçado ou do resistente; trata-se também, e sobretudo, de efectiva leitura (e nem sempre necessariamente convergente) da obra poética duartina. Neste sentido, se pensarmos ainda que a poesia de Afonso Duarte, pelo menos numa primeira fase, é fortemente tributária do contexto histórico-cultural que conduz à constituição e posterior avigoramento do movimento saudosista[4], os elementos apontados adquirem um relevo ainda mais assinalável. Haverá, pelo menos, duas ordens de razões pelas quais a poesia deste autor tem sido tão amplamente acolhida: a primeira diz respeito ao facto de o próprio poeta não ter, nunca, subscrito enfaticamente nenhuma das escolas ou movimentos que pontificaram e extremaram posições ao longo da primeira metade do século passado; a segunda, consideravelmente mais relevante, porque transcende o elemento da biografia estrita, deriva da extrema coerência interna que caracteriza a poesia duartina. Essa coerência deve-se, em grande medida, à adopção de certas linhas semânticas prosseguidas ao longo de toda a obra – desde *Cancioneiro das pedras*, de 1912, até aos ciclos das

2. Lendo o poema de Afonso Duarte intitulado "Divindade da terra", com que termina *Post-scriptum de um combatente*, afirma em "O iceberg", de *O aprendiz de feiticeiro*: "Esta dosagem milimétrica de ingredientes (e a mistura deles) pretende eliminar todo o resíduo de concepção dualista e sugere-nos uma espécie de materialismo superior, a que não são estranhos o cientismo dos primeiros livros, a doutrinação contraditória dos sucessivos movimentos teóricos que rodearam depois Afonso Duarte, certas intuições relampejantes da arte popular, o sincretismo do desenho infantil (como aponta João José Cochofel) e sobretudo o seu amor do equilíbrio, o seu génio clássico: tão notório que levou este descobridor português do alogismo poético (a música é a lógica do verso) a praticá-lo com a precisão, a nudez rigorosa, dum gravador de lápides" (cf. Carlos de Oliveira, "O iceberg", in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, p. 577).

3. Afirma, na recensão a *Ossadas*: "Mas lirismo e dramatismo têm, neste Poeta, raiz comum no verdadeiro chão em que o homem sofre, ama, se comove ou se alegra; e esse foi o grande legado de Afonso Duarte aos poetas mais novos, numa altura em que a poesia portuguesa enveredara pelos perigosos caminhos da abstracção, da mística ou do psicologismo estreme. Afonso Duarte soube conservar um espírito moço, avesso a capitulações perante transcendências (...)" (cf. João José Cochofel, "*Ossadas* por Afonso Duarte", in *Críticas e crónicas*, prefácio de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 134-135).

4. Como sublinha Fernando J. B. Martinho, a "primeira fase da poesia de Afonso Duarte, que abrange os livros coligidos em *Os sete poemas líricos*, dados à estampa pelas Edições 'Presença' em 1929, coloca-se sob o signo do saudosismo e, em termos gerais, pauta-se por uma poética em que sobressaem propósitos como os de uma 'arte sublimada, alta conquista' (...), pela exaltação da 'beleza cósmica da vida' (...) através de um estilo guindado, do 'alto verso' (...) [cf. 'Estrofes pagãs']" (cf. Fernando J. B. Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 296). Por seu turno, José Carlos Seabra Pereira afirma mesmo que, "(...) com o acervo lírico condensado n'*A Águia* nos anos que medeiam entre 1912 e 1915 (e, ainda, com as suas extensões conjunturais por outros periódicos, com a refundição das primordiais e decisivas colectâneas de Teixeira de Pascoaes, bem como com a publicação de recolhas principais de Mário Beirão e Afonso Duarte, de Jaime Cortesão e Augusto Casimiro, etc.), estamos perante a fase culminante não só da corrente saudosista, mas também da poesia neo-romântica." (cf. José Carlos Seabra Pereira, *O neo-romantismo na poesia portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Tese de doutoramento, policopiada, 1999, p. 214).

redondilhas (constituídos, nomeadamente, pelos livros *Sibila*, de 1950, *Canto de babilónia*, de 1952, e *Canto de morte e amor*, do mesmo ano) – se atendermos à ordem não cronológica que, por vontade do poeta, dita a ordenação dos volumes constitutivos da sua *Obra poética*, dada à estampa, na sua versão definitiva, em 1974[5].

Um dos factores que concorre para a referida coerência, a qual tem um carácter estruturante na *Obra poética*, é precisamente o trabalho desenvolvido em torno da herança do bucolismo. De facto, já em *Cancioneiro das pedras* podemos encontrar, no soneto "Inscrição" (p. 9), com que abre o volume, um dos elementos que anuncia o futuro entendimento que, nesta poesia, se irá ter do bucolismo; referimo-nos, concretamente, à profunda comunhão da voz enunciadora do canto poético com o mundo natural: "Dos vastos horizontes me invocaram, / Noutras formas artísticas imersos, / Revoltos pensamentos que formaram / Todo o amor e pureza dos meus versos. // Melodias que os ventos orquestraram / Foram verbo dos átomos dispersos: / Palavras que meus olhos soletraram / Num indizível sonho de universos" (p. 9). Note-se como, nestas duas quadras, se procede à explicitação da forma pela qual se estatui a poética – não apenas em função das motivações da literatura, como igualmente em directa relação com a própria natureza, a qual ocupa lugar central no processo criador. As primeiras são aduzidas a partir de um vocábulo axial na lógica sintáctica da quadra com que se inicia o soneto: os "pensamentos". No entanto, à racionalidade da lírica (e de racionalidade se trata, ainda que modulada por um princípio de caos genesíaco: trata-se de "Revoltos pensamentos") é adicionado o sentimento, "o amor e pureza dos meus versos"– no que se deverá ler não só o lugar do sujeito-poeta, como igualmente uma ética que lhe é, portanto, inerente (e que, por esse mesmo motivo, é constitutiva da poesia). Por outro lado, o papel do eu define-se ainda pela interpretação, por ele veiculada, da natureza: desde logo, como elemento responsável quer pelo reconhecimento, quer pelo enquadramento do que o texto designa por "vastos horizontes" – isto é, o olhar institui-se, neste momento, como leitura do espaço e é a partir dele que este pode ser nomeado; acresce o facto de o sujeito ser intérprete daquela razão primordial e demiúrgica que, recorde-se, é descoberta "noutras formas artísticas". E se a natureza nos aparece povoada de arte, ao eu cabe o papel de a tornar legível, traduzindo-a, ordenando-a, através de uma dicção pessoal que recolhe o anteriormente disperso. De facto, as palavras (as "palavras que meus olhos soletraram", como é afirmado no terceiro verso da segunda quadra) – ou, de outra forma, a poesia– são enunciadas, afinal, como produto de uma harmoniosa interacção do sujeito com a natureza. Deste modo, dever-se-á notar o processo, em último caso auto-reflexivo, de definição das palavras – processo que é conduzido no

5. Cf. Afonso Duarte, *Obra poética*, Lisboa, Plátano Editora, 1974. Todas as citações de textos do poeta dizem respeito a esta edição.

texto pela vontade ficcional do eu. Assim, elas são, inicialmente, música: "Melodias que os ventos orquestraram"; tornam-se, depois, verbo ("verbo dos átomos dispersos"); são, finalmente, "aromas" (pelo recurso à metáfora que, no primeiro terceto, funciona em paralelo, com a da segunda quadra: "Foram aromas das fecundas messes: / Como se tu, ó Terra, mos dissesses / Numa profunda comunhão de mágoas." – p. 9).

Para além desta concepção que o poeta, de forma desassombrada, manifesta da poesia como música – e, consequentemente, da fala como canto– deve sublinhar-se a íntima conexão desse canto não apenas com o mundo natural, gerador de "melodias", como também com a manifestação do homem nesse mesmo mundo – pelo menos, no que diz respeito a certo tipo de actividades consentâneas com as regras da natureza (referimo-nos, nomeadamente, às actividades agrícolas, neste caso ditas pelo vocábulo "messes", e, por outro lado, às actividades da pastorícia, evocadas em outros poemas). O que importaria notar seria precisamente o facto de a animização da terra (aliás, grafada com maiúscula no segundo verso do terceto citado) ser enquadrada por uma necessidade que advém da explicitação da poética em causa. Desta forma, se a natureza é representada em plena euforia panteísta, isso deriva, ainda, da reflexão acerca da poesia, como se pode comprovar na última estrofe do poema: "Geraram-mos os génios das Montanhas / Na sua fé de catedrais estranhas, / Na panteísta devoção das Águas." (p. 9). Este discurso pode ser lido quer como resposta da terra ao sujeito, quer como confissão deste; em qualquer dos casos, justifica aquela "comunhão de mágoas" que entre ambos se estabelece. Ora, na explicação, que nesta estância se oferece, do aparecimento dos "aromas", ilumina-se ainda a origem e a natureza das palavras, tornadas, assim, através da força de si próprias e do acto enunciativo, produto genial e divino. A "Inscrição" converte-se, afinal, em lugar de origem, que não apenas de morte; mas torna-se, sobretudo, território programático do canto bucólico prosseguido, incessantemente, ao longo de toda a *Obra poética*, nos diversos rumos e problematizações de que virá a ser objecto fecundo.

Aliás, não será por capricho que um dos elementos fulcrais no texto citado reaparece, com destaque assinalável, no conjunto constituído pelas "Seguidilhas" (pp. 12-13) – poema igualmente inserido no volume *Cancioneiro das pedras*: referimo-nos (tendo em conta o modo como a natureza se institui enquanto categoria central do bucolismo) ao vento[6], associado, uma vez mais, à poesia. Inicia-se deste modo o referido texto: "Dizei vosso verso, / Meu verbo disperso / Nas asas do vento? // – Foge à luz dum pensamento / A alma dum sonho-universo / Perdida de sentimento." (p. 12). Na estrutura dialogal do

6. Sobre a importância da presença do vento na poesia de Afonso Duarte, veja-se: José Carlos Seabra Pereira, "*Lápides e outros poemas* e a *Obra poética* de Afonso Duarte", *Colóquio/Letras*, nº 47, Janeiro de 1979, pp. 49-58.

poema, cada uma das cinco partes que o constituem é cindida, por seu turno, em duas, obedecendo a uma lógica de pergunta-resposta: à primeira, da responsabilidade do sujeito, sucede-se a segunda, veiculada pela natureza. Dois factos será necessário, desde já, assinalar, tendo em conta algumas das observações enunciadas a propósito de "Inscrição": em primeiro lugar, a coerência subjacente à oportunidade do diálogo referido; em segundo lugar, a constituição de um certo tipo de discurso, até certo ponto sentencioso, dando conta de um conhecimento não só pessoal, como também especificamente literário e centrado no facto literário. Assim, nos dois tercetos citados, o lugar da poesia (cf.: "Dizei", "verso", "verbo") é reconhecido, tal como acontecia em "Inscrição", na natureza, sendo o elemento natural, aqui funcionando por sinédoque desta, o vento. Aliás, na exortação inicial, dirigida pelo eu àquela ("Dizei") bem como na consequente resposta, verifica-se que a capacidade articulatória e criadora já não pertence apenas ao sujeito, mas igualmente ao próprio mundo natural. Isto significa isto que a ficção, produzida desde o início do *Cancioneiro das pedras* (recorde-se o segundo verso do primeiro terceto de "Inscrição": "Como se tu, ó Terra, mos dissesses"), é agora actualizada no interior da poesia; por outras palavras: a natureza cumpre-se no desígnio poético, irmana-se verdadeiramente ao eu (ambos, enquanto seres na poesia), sendo, por isso, verosímil que ela se institua como elemento autónomo (embora limitado ao seu estatuto no interior do poema), capaz de reflectir e de originar interpretações acerca da literatura.

Ainda a este propósito, valerá a pena citar duas outras passagens de "Seguidilhas" (a primeira, constituída pela terceira parte do poema; a segunda, pela última): "E quais os sentidos / Poemas erguidos / Das verdes folhagens? // – Paisagens, tudo paisagens... / São sonhos indefinidos / De vozes vagas de Imagens." (p. 12); "Que tristes endeixas / Nos dizem as queixas / Da mágoa das Fontes? // – Menina e moça, não contes, / Garganta das minhas deixas: / São fios de água nos montes." (p. 13). Em ambos os diálogos citados não se pode deixar de referir (como, aliás, já o fez Maria Madalena Gonçalves[7]) a manifesta concepção de uma estética imitativa, segundo a qual, arte e natureza são similares: no primeiro caso (o que se refere à terceira parte do poema), a noção de paisagem, enquanto representação, funciona como modelo especular da natureza; o poema instituir-se-ia, deste modo, como *imago mundi* exclusivamente configurável a partir do olhar de um sujeito, e, neste caso, do poeta. No entanto, é justamente porque essa mesma noção de paisagem implica

7. "A partir do momento em que o leitor é forçado (pelos próprios índices textuais) a ler *Menina e moça* como o substituto metafórico do termo Natureza, é quase inevitável que o seu sentido denotativo (...) passe para segundo plano, dando lugar a um novo sentido, o de *Menina e moça* como *paradigma da própria Arte*, já que esta é entendida no texto como *réplica da Natureza*" (cf. Maria Madalena Gonçalves, *Poesias de Afonso Duarte*, apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 62).

a efectiva presença do eu que, no contexto do bucolismo, ela se reveste de fundamental importância. Se "os sentidos" (como são designados pelo texto) do poema se centram na paisagem – Paisagens, tudo paisagens..."), e se esta é, indiscutivelmente, produto selectivo de uma consciência delimitativa, então, como entender a reflexão acerca da natureza? Esta questão prende-se, aliás, com a última das partes citadas do poema. Note-se que a alusão ao bucolismo, como género, se faz pela citação da obra de Bernardim Ribeiro, cujo título, *Menina e moça*, funciona não apenas como resposta à pergunta formulada nessa quinta parte (e ainda às outras perguntas das outras partes, cuja função é similar), mas também como enunciação de um certo modelo bucólico – neste caso, o da bucólica quinhentista. Assim sendo, e atentando (para efeitos de descrição) especificamente nas perguntas e nas respostas, e não tanto, já, na sua função (muito embora semanticamente inseparáveis), o que parece estar em causa é, para além do referido modelo estético, *sobretudo* a reflexão acerca da própria natureza do bucolismo, numa poética frequentemente inscrita sob o signo da metapoesia.

Deverá ser no âmbito desta reflexão que teremos de entender a referência a Virgílio que é feita, em tom de conselho, na "Estrofe IX" do poema "Estrofes pagãs" (pp. 21-26) – da qual recordaremos apenas o passo em causa: "Sem os mitos da torva heroicidade / Canta qual Sileno mantuano / O plástico viver da imensidade. / Aprende amar dest'arte, ó todo artista, / Num bálsamo suave e sobre-humano / O grande amor da Terra-panteísta (...)" (p. 25). O apelo, dirigido ao "Mortal" (a designação aparece na "Estrofe VII" – p. 24), vem, aliás, na sequência de dois versos que, nessa estância, são paradigmáticos do discurso ouvido pelo sujeito: "Dentre o iletrado encanto das paisagens / Aprendes as palavras que procuras (...)" (p. 24). O ideal do *locus amoenus* da bucólica latina é, aqui, recentrado numa interpretação das virtudes, não desse *topos* valendo por si próprio, mas sim da humildade do estilo que às *Bucólicas* virgilianas foi atribuído pela tradição crítica (postura que, sublinhe-se, não será alheia ao canto do próprio Virgílio – releia-se, por exemplo, o início da "Bucólica IV"). Refiram-se igualmente dois outros aspectos: em primeiro lugar, a idealização do espaço, a que se procede nos versos citados, parece dever ler-se em função daquilo que o texto designa por o "grande amor da Terra-panteísta" – ou seja, o *locus amoenus* está, aqui, modelado pela justificação do próprio conceito de paganismo; em segundo lugar, o bucolismo é, neste contexto, decisivamente contraposto à épica. Se tivermos em conta a importância que o intertexto camoniano assume na *Obra poética* de Afonso Duarte (questão já amplamente estudada por José Carlos Seabra Pereira[8]), e se tivermos ainda em conta o tão

8. Cf. José Carlos Seabra Pereira, "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 119-148.

significativo quanto famoso verso do poema "Diálogo com a minha terra" (pp. 37-38), de *Romanceiro das águas* (cf.: "Lusíadas do povo, ando a escrevê-los," – p. 38) – facilmente poderemos concluir que as motivações desta poesia, no que ao bucolismo diz respeito, se encaminham numa certa direcção, a qual concretizaremos de seguida.

O quarto poema do referido volume *Romanceiro das águas*, intitulado "Ilha dos Amores" (pp. 33-34), inicia-se com estas duas quadras: "Canto o amor de meus campos e baldios, / Meu casal que é uma ilha aos quatro ventos. / E a terra linda e fresca de seus Rios / Onde espelham conventos. // Não canto aqui as sombras amorosas / Da flauta dos pastores: / Água e água, às quebradas rumorosas, / Ao meu casal chamo a Ilha dos Amores." (p. 33). Como podemos verificar, o sujeito, neste texto, assumindo o seu estatuto de poeta, distancia-se veementemente do modelo clássico do bucolismo, rejeitando inclusivamente o *locus amoenus* plástico dessa tradição genológica, em detrimento de uma alternativa: um espaço fortemente subjectivado, tornado pessoal em função de uma experiência biográfica. Por outro lado, a sinalização da épica ("Ilha dos Amores") obedece ao mesmo princípio de distanciamento: "Ao meu casal chamo a Ilha dos Amores". Não poderemos, no entanto, sugerir um total movimento supressor do bucolismo no poema: a natureza descrita, por exemplo, sofre um processo de idealização que a aproxima de uma representação idílica, embora esse processo seja filtrado, como referimos, pela emotividade do sujeito, a que se juntam a visão religiosa ("Ao Sol, hino de Deus, abrem todas as portas." – p. 34), a representação do amor e uma enfática defesa do homem: "Não há bosques, rochedos, pinheirais sombrios, / É o homem em tudo!" (p. 34). Esta aparente inflexão do sentido do bucolismo na poesia de Afonso Duarte (tendo em conta a linha prosseguida em *Cancioneiro das pedras*), tem de ser contextualizada, no *Romanceiro das águas* em função de dois importantes sonetos: referimo-nos a "Rústica" (p. 41) e a "Pastoral" (pp. 41-42). No primeiro destes textos, apesar de encontrarmos uma descrição do campo em termos reconhecíveis de outros poemas, é já possível, igualmente, ler estas duas estrofes: "Soam preces de mágoa nos ribeiros... / Fervilha gente pobre nos trabalhos / Das eiras e dos campos; por outeiros // Falam zagais e gados... Vai depois / – Lá como voz perdida por atalhos – / Uma arenga na encosta: Eh! gente! Eh! bois..." (p. 41). Esta atenção ao homem, às dificuldades, e, sobretudo, à figura do pastor, retratado na sua rudeza (a que haveria de juntar, por outro lado, um princípio de equivalência entre actividades rurais e pastoris), descobre uma componente realista que aproxima este poema de uma tendência moderna do bucolismo que se poderá designar como antibucólica. Aliás, também no segundo dos sonetos citados, intitulado justamente "Pastoral", podemos reconhecer esta versão realista, apesar dos recursos arcaizantes, ao nível da forma da expressão, bem como de certa idealização da actividade

pastoril; recorde-se apenas o primeiro terceto: "Fora eu zagal em todo esse além-mundo / Do rosário dos ecos, do profundo / Doutras encostas, repetindo: Eh! gado!..." (p. 41). De uma "bucólica insuperada" se trataria aqui, de acordo com a lição de Vitorino Nemésio[9], o qual acrescenta, concretizando a específica orientação do bucolismo duartino: "Mas o que mais surpreende, nesse série de poemas do terrunho, é o fundo surto campónio, que tanto se expande em ecos discretos e precisos da sabedoria popular, como anota incisivamente as cavas, as ceifas, toda a faina aldeã (...)."[10]. É neste sentido[11], aliás, que o ensaísta desenha uma linha da bucólica moderna, invocando, em sentido ascendente, o nome de Cesário Verde, para enquadrar o de Afonso Duarte[12].

De facto, a prossecução desta componente realista e, simultaneamente, antibucólica, irá ser objecto de assinalável desenvolvimento, sobretudo na obra *Ossadas*, de 1947. Aliás, é a própria voz lírica que se revolta contra os processos de representação da natureza, parecendo instituir-se como autocrítica; invoque-se, a título de exemplo, o primeiro terceto do poema "Grito" (p. 123), do "Livro Primeiro" da obra supracitada: "Não posso já com ervas nem com árvores: / Prefiro os lisos, frios mármores / Onde nada está escrito." (*idem*). Poder-se-ia ainda aduzir a irónica representação do campo, no poema com o mesmo nome ("Campo" – p. 147), inserido no "Livro Segundo" de *Ossadas*, no qual o adjectivo "bucólico" é utilizado irónica e depreciativamente ("Nada se passa aqui de extraordinário: / Tudo assim, como peixe no aquário, / Sem relevo, sem isto, sem aquilo; // Muito bucólico a favor da besta, / O campo, sim, é esta

9. Cf. Vitorino Nemésio, "Vida e poesia de Afonso Duarte", in *Conhecimento de poesia. Jornal de Vitorino Nemésio 4*, 3ª edição, introdução de José Martins Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 144.

10. *Idem*.

11. Dever-se-á referir, a este propósito, um outro e divergente caminho cruzando-se com o bucolismo de Afonso Duarte, apontado por José Carlos Seabra Pereira, enquanto recorda as propostas de Vitorino Nemésio: "É nos quadros desta bucólica que, como viu Vitorino Nemésio, já desde então a poesia de Afonso Duarte desenvolve a visão realista — ora álacre, ora amarga — do terrunho e do campónio. Mas não sem que outra linha de transposição lusitanista (agora juntando ao tónus heróico a bem mais frequente desfiguração evasiva, sentimentalista ou fantasista, e juntando ao paradigma histórico o bem mais frequente paradigma folclórico) se venha entrelaçar com aquele vector de bucolismo realista e por vezes lhe imponha entorses. Eis o que logo após 'Ilha dos Amores' ilustram 'Terras do Infantado' (poema bifacetado sob o signo de Nobre) e 'Invernia' (cf. José Carlos Seabra Pereira, "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *op. cit.*, p. 129).

12. "Estamos pois em presença, não de uma poesia populista ou campestre de intenção, escrita da janela do caminho de ferro sobre as culturas e as paisagens, mas de uma autêntica bucólica *sofrida* na carne do poeta lavrador. O realismo proletário e ruralista de Cesário Verde ficaria isolado e desapoiado na literatura portuguesa sem o bucolismo vivencialmente aldeão de Afonso Duarte. São duas éticas e estéticas complementares: o urbano e o rústico da vida nacional captados por dois grandes poetas cristalinos" (cf. Vitorino Nemésio, *op. cit.*, p. 145).

coisa fresca... / Coaxar de rãs, a música do estilo." – *idem*). No entanto, é em outro lugar que é possível surpreender, exemplarmente, a moderna forma da reflexão sobre o bucolismo que tem lugar na poesia de Afonso Duarte, na sua metamorfose antibucólica. Referimo-nos a um texto também pertencente ao "Livro Segundo" de *Ossadas*, que tem por título "Bucólica" (pp. 148-149); nele encontramos aquela que nos parece ser a interpretação, tanto quanto possível, definitiva, de bucolismo a que se procede na obra duartina. Para além da heterogeneidade formal, quer ao nível estrófico, quer ao nível métrico, deve notar-se o aproveitamento de recursos colhidos na linguagem popular, bem como o perfilhar de um ponto de vista realista no processo de representação de uma cena campestre (centrada, não sobre a vida dos pastores, mas sim sobre um campo cultivado). O cruzamento de dois pontos de vista aparentemente antagónicos dizem, simbolicamente, um olhar sobre o real que, longe de rejeitar a tradição, a incorpora. O título propõe-nos, deste modo, a síntese de um pensamento que se manifesta como fruto de grande atenção ao homem e suas actividades, à natureza, ao tempo. E, talvez, de confluência de lições colhidas simultaneamente em certas *Bucólicas*, como em certas *Geórgicas*: "Choveu. E que bonitos os batatais, / Os feijoais, os milharais! // Videiras, tenho-as já que me dão provas. / E as árvores novas? / Cada rebento, um braço. // Depois, vem sol: Um solzinho lindo / Como um efebo loiro. / E, orvalhadas, / Ervas e plantas / – Riquezas que do céu nos foram dadas – / Riem à luz de oiro / Suas pérolas de água. // E depois? – É a fome! (...)" (p. 148).

BIBLIOGRAFIA

COCHOFEL, João José: "*Ossadas* por Afonso Duarte", in *Críticas e crónicas*, prefácio de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 131-135.

DUARTE, Afonso: *Obra poética*, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

GONÇALVES, Maria Madalena: *Poesias de Afonso Duarte*, apresentação crítica, selecção e sugestões para análise literária, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.

MARTINHO, Fernando J. B.: *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*, Lisboa, Edições Colibri, 1996.

NEMÉSIO, Vitorino: "Vida e poesia de Afonso Duarte", in *Conhecimento de poesia. Jornal de Vitorino Nemésio 4*, 3ª edição, introdução de José Martins Garcia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 139-148.

OLIVEIRA, Carlos de: "O iceberg", in *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1992, pp. 567-580.

PEREIRA, José Carlos Seabra: "Em torno das relações paragramáticas da poesia de Afonso Duarte com a obra de Camões", in *Do fim-de-século ao tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979, pp. 119-148.

PEREIRA, José Carlos Seabra: "*Lápides e outros poemas* e a *Obra poética* de Afonso Duarte", *Colóquio/Letras*, nº 47, Janeiro de 1979, pp. 49-58.

PEREIRA, José Carlos Seabra: *O neo-romantismo na poesia portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Tese de doutoramento, policopiada, 1999.

SIMÕES, João Gaspar: "Afonso Duarte", in *Retratos de poetas que conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 31-43.

SIMÕES, João Gaspar: "Afonso Duarte", in *Crítica. II. Poetas contemporâneos (1938-1961)*, Tomo I, 2ª edição, prefácio de Eugénio Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 47-69.

XVI

LITERATURA:
LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÁNEA

A IDENTIDADE PESSOAL NA MODERNIDADE TARDIA. O CASO DE VERGÍLIO FERREIRA

Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais
Mestrado em Teoria e Análise Cultural – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Resumo: No quadro de uma abordagem pluridisciplinar, esta comunicação pretende analisar o modo como Vergílio Ferreira representa e constrói a sua narrativa pessoal, na sua obra diarística, com o objectivo de mostrar como na modernidade tardia se tornam recorrentes as imbricações entre culturas de honra e vergonha (*shame cultures*) e culturas de culpa e responsabilidade (*guilt cultures*). Numa era marcada pela globalização tornam-se fulcrais os confrontos entre estes dois padrões culturais sobretudo se tivermos em conta o modo como se adaptou Portugal às aceleradas mudanças que afectaram o mundo na segunda metade do século XX. Vergílio Ferreira, romancista português marcado por uma filosofia existencialista, parece-nos constituir um caso de estudo interessante como espelho das tensões inerentes a esse confronto entre modos culturais tradicionais, por um lado, e o desejo de adaptação a formas cada vez mais abrangentes de aceitação da alteridade, que se reflectem no modo como se auto-representa.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira, identidade pessoal, Portugal, modernidade tardia, padrões culturais.

No quadro de uma abordagem pluridisciplinar, esta comunicação pretende analisar o modo como Vergílio Ferreira representa e constrói a sua narrativa pessoal, sobretudo na sua obra diarística, com o objectivo de mostrar como na modernidade tardia se tornam recorrentes as imbricações entre culturas de honra e vergonha (*shame cultures*) e culturas de culpa e responsabilidade (*guilt cultures*).

Torna-se desde logo relevante definir o que entendemos por Modernidade Tardia. Este conceito é definido por Anthony Giddens como constituindo a fase final do período que o autor convencionou chamar "modernidade". Segundo A. Giddens[1] o conceito modernidade designa, de um modo muito geral, as instituições e comportamentos que se estabeleceram num primeiro momento na Europa posterior ao feudalismo, mas que tiveram um impacto progressivamente mundial no século XX. A modernidade tardia corresponde à última fase da modernidade sendo caracterizada, sobretudo, por um cepticismo generalizado relativamente ao providencialismo juntamente com o

1. Cf. Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, 2001, *passim*.

reconhecimento de que a tecnologia e a ciência não são infalíveis e que, se por um lado proporcionam bem-estar às populações, por outro lado criam novos parâmetros de perigos e de risco. Com isto não queremos afirmar que a ideia tradicional de destino desapareceu, de facto continua a existir mas torna-se, tendencialmente, inconsistente com a percepção de que o risco é, cada vez mais, um factor fulcral a ter sempre em conta.

Por outro lado os anos 40 em Portugal, altura em que Vergílio Ferreira inicia a sua obra literária, (1943- *O caminho fica longe*) distinguem-se bastante dos anos em que escreve as suas últimas obras (1993- *Na tua face*). Portugal tinha cerca de 8 milhões e meio de habitantes em 1950 dos quais cerca de 77 % ainda viviam nos campos[2]. Nas aldeias não existia participação política pois esta era exclusiva de uma pequena elite que vivia longe das aldeias. O interior era caracterizado como uma civilização predominantemente oral sendo a personagem principal o pároco, por vezes o único a saber escrever e ler. Os livros eram quase inexistentes e os jornais eram raros devido à censura. Mesmo as cidades eram lugares caracterizados pela miséria social e cultural[3].

Os anos sessenta marcam um período no qual o ritmo de mudança se acelerou de forma considerável em Portugal. A terciarização e a industrialização foram impulsionadas, as migrações dos campos para as cidades intensificaram-se, verificou-se uma diminuição considerável da população agrícola e rural. Entre outros factos, Portugal adere à *Associação Europeia de Comércio Livre*, o que terá consequências rapidamente visíveis em vários sectores[4].

Após 1974, com a revolução política e a insurreição popular, dá-se o golpe de estado que irá conduzir à fundação da democracia. Em muito poucos anos, mas de forma gradual, estabelece-se o regime democrático. A adesão de Portugal à CEE, em 1986, traz como principal objectivo a integração do país neste conjunto económico, social e político o que provoca consequências consideráveis que se traduzem em rápidas transformações nos modos de vida.

As transformações sociais e comportamentais progressivas inerentes a estes momentos históricos que ocorreram em Portugal e em todo o mundo ocidental, embora em diferentes ritmos, vão promover a relação cada vez mais próxima entre dois extremos: as influências exercidas pela globalização e as tendências específicas da identidade pessoal. Neste sentido a auto-identidade torna-se cada vez mais numa narrativa organizada reflexivamente.

---

2. Cf. Maria Filomena Mónica, Vol. 1- *Os costumes em Portugal, Cadernos do Público*, Lisboa, D.L.1996, p. 20 e ss..

3. Maria Filomena Mónica conta que "um dia, numa busca ao escritório de um advogado oposicionista, um agente da PIDE resolveu levar, entre outros livros, uma obra de Racine. Perante o protesto daquele, este respondera-lhe: «Lenine, Estaline, Racine, é tudo a mesma coisa»" Idem, *Ibidem*, p.10.

4. Cf. António Barreto e Clara Valadas Preto, Vol. 8, "Portugal 1960/1995: indicadores sociais", *Cadernos do Público*, Lisboa, D.L. 1996, p. 13 e *passim*.

O modo como é estruturada a identidade pessoal na obra do autor, seja nos romances ou diários e até nos ensaios, condiciona todos os seus comportamentos. As identidades são teias complexas de relações, desejos e materiais e a tarefa mais difícil para cada ser humano será, talvez, integrar as diferentes subjectividades que vai incorporando. De facto, mesmo quando nos referimos, especificamente, à identidade pessoal consideramos que esta se constrói e reconstrói permanentemente no seio das trocas sociais sendo que não existe uma identidade em si porque esta é sempre uma relação com o outro. A alteridade e a identidade articulam-se e mantêm entre si uma relação dialéctica sendo que esta resulta de um processo de negociação entre momentos de identificação e de diferenciação.

O indivíduo forma a sua narrativa pessoal também a partir dos conflitos entre os diversos lugares e agentes de socialização e não apenas a partir da reprodução mimética dos comportamentos familiares. Vergílio Ferreira constitui um exemplo desta complexidade inerente à narrativa pessoal pois, apesar de ter sido criado num meio cultural fechado e ruralizante, por duas tias marcadas por uma mentalidade conservadora e católica, conseguiu demarcar-se culturalmente e intelectualmente, escrevendo ensaios e romances que reflectem, entre outras coisas, sobre os mecanismos culturais e mentais do Portugal de então[5].

Diversas tensões apontam para uma fragmentação na construção do sentido inerente à narrativa pessoal do autor inserido numa época de desintegração de sistemas de sentido, de perda de todas as certezas e na qual se questionam todas as categorias de percepção. O autor refere que "é justamente a *pulverização* e a *exterioridade* (opostas à Unificação e Profundeza) que imediatamente nos caracterizam o pensamento moderno(...)".[6]

Numa época histórica plena de valores que, embora existam, se encontram vazios de conteúdo, o sentimento nihilista, de *horror vacui*, leva a uma tremenda necessidade de afirmação da identidade pessoal. De facto, "a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos", sendo bem visível "uma tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com outros seres humanos, a experiências entre o homem e si mesmo", pois "o que distingue a era moderna é a alienação em relação ao mundo e não, como pensava Marx, a alienação em relação ao *ego*".[7]

---

5. Num dos seminários sobre Vergílio Ferreira, o professor Helder Godinho referiu que em conversa com Vergílio Ferreira aquele lhe contou que, em pequeno, as suas duas tias o proibiram de ler as obras de Júlio Dinis por considerarem que eram demasiado perversas.

6. Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível II*, 2ª ed., Lisboa, 1991, p. 90 (sublinhados do autor).

7. Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, cap. VI (sub-capítulo 35), p. 317.

Na modernidade tardia, parece verificar-se uma procura, em privado, do entendimento do que é autêntico no que sentimos, tentando tornar um fim em si mesmo o estarmos em privacidade. O Eu parece ter-se tornado um fardo para a própria pessoa, pois conhecer-se a si mesmo surge, por vezes, como um fim e não como um meio através do qual se pode conhecer o mundo. Ao ser privatizada em excesso, a mente é menos estimulada sendo cada vez mais difícil perceber e exprimir o que sentimos. Consideramos o autor um exemplo desta situação: "Tudo é tão só nós e o labirinto de uma absurda emoção".[8] Confessa mesmo ter ficado perturbado quando Eduardo Lourenço, num artigo sobre *Para sempre*, refere que o considera o escritor mais autista da sua geração[9].

Por outro lado, Vergílio Ferreira não se sentia bem com a imagem que tinha criado de si e esta situação, à semelhança do que sucede nos romances, vai ser progressivamente alterada pois, à medida que avança a escrita diarística, são reiteradas as referências à sua personalidade, mantendo-se e acentuando-se o mal-estar com o próprio corpo, com a velhice e a aproximação da morte – "a velhice é isso – ser eterno sem razão".[10] Assim, logo na primeira página de *Conta-corrente I*: "Aliás, como os outros desconheço-me. Talvez, também porque me evito. A verdade é que, quando me encontro bem pela frente, reconheço-me intragável. Mas enfim as virtudes são também *desgostantes*. De resto, sou pouco abonado".[11] Mesmo no seu último romance, *Na tua face* (1993), o filho deformado de Bárbara, a mulher amada ausente que regressa, não deixa de invocar metaforicamente o modo como sempre se sentiu com a sua auto-imagem: "Ama o próximo como a ti mesmo. É um grande risco. Eu, por exemplo, detesto-me".[12]

É porém no diário que melhor se consegue perceber a relação que o autor estabelece com a sua auto-imagem. A obra diarística do autor apresenta características fundamentais no que respeita à relação entre amor e violência, entre a vida e a morte, no modo como constrói a sua narrativa pessoal. A importância deste género literário para uma melhor compreensão da totalidade da sua obra vem confirmar que a modernidade tardia é, de facto, entre muitas e complexas outras coisas, o retorno do sujeito. O que regressa não é o individualismo burguês, a alma e a interioridade do sujeito que escreve mas um Eu fragmentário, polimorfo que utiliza máscaras sobre máscaras. De facto, o autor de memórias inventa-se, torna-se fiel a uma personagem, a uma máscara bela sobre si criada. O diário de

8. Vergílio Ferreira, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.158.

9. Idem, *Ibidem*, p.366.

10. Idem, *Conta-corrente – Nova série II*, Lisboa, 1993, p.347.

11. Idem, *Conta-corrente I*, 3ª ed., Amadora, Imp. 1982, p.11 (sublinhado do autor).

12. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.375. São recorrentes passagens como esta: "Sou realmente um desperdício a remover para a lixeira. Estou a mais. Mas sempre estive, a coisa é essa." Cf. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p.134.

Vergílio Ferreira revela os processos selectivos inerentes ao seu trabalho de memória e que acabam por revelar a importância central de vestígios afectivos que vão condicionar a sua produção ficcional e até ensaísta.

Após a análise das preocupações do autor visíveis, sobretudo, nos seus diários, em toda a sua obra são notórias as influências dos códigos das sociedades tradicionais, essencialmente regidas pela honra e pela vergonha, que implicam a representação de atitudes sociais que assentam no seu reconhecimento. A ausência deste reconhecimento provoca um isolamento relativamente à colectividade. É neste sentido que interpretamos o sentimento de isolamento do autor relativamente à sociedade em que se insere, por diversas vezes reiterado no seu diário. Consideramos que essa ausência de reconhecimento por parte do colectivo não se verificou, porém a representação dos sentimentos de exclusão por parte de Vergílio Ferreira acentuam a sua pertença a este código social tradicional (*shame culture*). O autor refere: "Escrever é um acto público, mesmo que este público sejamos nós. Simplesmente é lógico que se este público aplaudiu, o desejemos alargar aos outros. Como é lógico esperarmos desses outros que nos confirmem no nosso juízo: se pelo acto de publicar eu reconheço validade ao que publico, não me é agradável dizerem-me que a não tem"[13]. De qualquer modo o autor não deixa de estar imbuído dos padrões culturais que incitam ao mérito e à culpa (*guilt* culture) e que vão ao encontro do existencialismo na medida em que defendem a produção de acções incitados pela consciência individual de cada um.

De facto, estes dois padrões culturais estão relacionados de forma muito complexa pois o modelo de mérito e culpa leva a que o indivíduo se sinta o único responsável pelos seus actos, o que não deixa de conduzir a um sentimento de culpa que provoca uma procura de des-responsabilização. Ou seja, mais uma vez não deixa de estar presente a valorização do reconhecimento do colectivo o que conduz a permanentes espirais de honra e culpa[14]:

> Há em mim uma falta essencial, pecado original cometido na eternidade. Mas não o sei.(...) Qualquer coisa que me viciou a vida toda e se manifesta na culpa e na vergonha que me embaraça em todas as situações e me diminui absurdamente aos

13. Idem, "O ofício de escrever", *Diário popular*, 8/5/1975, p.9. Esta ideia é reiterada nos seus diários. Vestígios desta relação da *shame culture* em meios mais pequenos como a aldeia são encontrados, por exemplo, nesta passagem de *Pensar*: "O homem não vem para a rua contar o que se passa na cama com a mulher. (Já a mulher, sim, por ser mais despudorada, na necessidade de vingar os milénios de subalternidade). Mas esse pudor estende-se a toda a sua intimidade, por ser matéria privada, do seu foro pessoal e sobretudo se o é da sua fraqueza. Porque o homem se criou num imaginário de força, ou seja, maior do que é, ou seja, o que deve ser. E a crença pressupostamente insere-se aí. Por isso na aldeia há beatas, mas não há beatos, a não ser para o irrisório público (...)". Idem, *Pensar*, 6ª ed, Lisboa, 1998, pp.181-182.

14. Para um esclarecimento destes padrões culturais veja-se o artigo de Teresa Cadete, "A alma editada entre vergonha e culpa..." Separata de *Runa*, nº 21, 1994, pp. 211, 224.

> meus olhos (e aos dos outros que dão por isso)(...) Assim me causa espanto que os outros se estabeleçam à vontade no mundo que é seu e triunfem com o seu triunfo e exerçam a sua importância como se tivessem nascido sem um pecado cometido antes de nascerem.(...)".[15]

Passagens como esta revelam, também, características gerais dos portugueses que apontam para o sentimento de vitimização. O português considera-se sempre vítima de alguém (os "outros", o país, os portugueses), nunca assumindo a responsabilidade pelo que acontece. Esses "outros" são todos os que permanecem ausentes da relação que estabelecemos em concreto, permanecendo, deste modo, a ideia de que existe um mal geral que se dilui e concretiza, simultaneamente, pairando como uma ameaça sobre todas as relações sociais: "Eu sinto como português mas o meu pensar emigrou. De todas as formas de exílio, porém, a que sempre mais me tem doído é o meu destino de patinho feio, de ovelha negra em rebanho branco, de olhar disponível em olhos com testeiras. O que mais me doeu sempre foi não me reconhecerem, de me expulsarem (...)".[16] Deste modo parecem-nos coerentes os "queixumes" constantes do autor na medida em que estes socializam a inveja presente em cada relação que se concretiza. Como refere José Gil, em Portugal, "a inveja é mais do que um sentimento. É um sistema. E não é apenas individual: criam-se grupos de inveja".[17]

Estas formas de sociabilidade condicionam o modo como os portugueses representam o seu país em relação ao estrangeiro. Para os portugueses o estrangeiro não é portador da morte, contrariamente à concepção das sociedades primitivas, pelo contrário é valorizado em detrimento de Portugal. A desvalorização geral do português complementa a valorização geral do estrangeiro na medida em que o estrangeiro desempenha, no inverso, as funções sociais do outro no campo das relações sociais internas. O queixume que é canalizado para o outro concretiza-se num espaço de proximidade permanente, constituindo o estrangeiro a mediação necessária e complementar dos portugueses: o estrangeiro é o "outro" de quem não nos queixamos. Mais uma vez, o autor é exemplo desta situação, sentindo-se sempre rejeitado pelo seu país e enaltecendo sempre, por oposição, o estrangeiro. São recorrentes no

---

15 Vergílio Ferreira, *Conta-corrente IV*, 2ª ed., Lisboa, 1993, pp.47, 48. São recorrentes passagens como esta ao longo de toda a sua obra diarística e que vão ser reflectidas metaforicamente na construção da arquipersonagem que percorre os romances. Por exemplo: "Há em nós um erro invisível e inicial, por baixo e atrás de todos os erros possíveis e cognoscíveis. Assim, só a morte o poderá corrigir". Cf. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p. 110.

16. Idem, *Conta-corrente – Nova série II*, Lisboa, 1993, p. 164.

17. "Ideias fortes". Entrevista com José Gil, *Pública*, nº451, 16/1/2005, pp.8, 10. Para uma análise detalhada do "queixume" como característica dos portugueses e seus paradoxos Cf. José Gil, *Corpo, espaço e poder*, Lisboa, 1988, pp.363-370 e Idem, *Portugal, hoje. O medo de existir*, 5ªed., Lisboa, 2005, pp. 90-102.

seu diário passagens como esta: "O curioso é que "lá fora" um romance, para ter cotação e legibilidade e altaneirice não precisa de se passar em Paris ou Londres ou Berlim. E a razão é muito simples e é que "lá fora" o intelectual não é tão parolo".[18] Por isso desabafa: "Portugal tem o feitio de um caixão. Será bom apenas para nele se morrer?".[19]

Tal situação explica-se também, mas não só, pela influência do salazarismo que, como demonstram as descrições de inspiração autobiográfica do ambiente concentracionário de *Manhã submersa* (1953), fomentou a falta de autonomia individual, infantilizando e tornando fictício o mundo de então. Por certo esses 48 anos de não participação, de ausência de acontecimentos, condicionaram até hoje os comportamentos portugueses. De facto, as estruturas mentais são de longa duração e, por isso, muito difíceis de alterar.

Assim, para concluir, as infinitas e, muitas vezes, caóticas interacções entre os múltiplos ritmos, impulsos, dinâmicas e resistências nos diferentes campos sociais vão traçando articulações entre si que quando se estabilizam acabam por conferir uma lógica própria ao conjunto da sociedade. No caso português as abruptas transformações que ocorreram após o 25 de Abril e que se prendem sobretudo com a transição gradual de uma sociedade fechada para uma sociedade multicultural, conduzem a que as mesmas instituições ou as mesmas pessoas se ofereçam a pulsões contraditórias em diferentes áreas do campo social ou em diferentes momentos.

Todas as mudanças que ocorreram foram consequência e também causa da carência de mecanismos compensatórios que atenuassem o choque das transformações ou que, pelo menos, permitissem que elas ocorressem de forma mais lenta. Vergílio Ferreira espelha também esta contradição quando, por vezes, parece um conservador, imbuído de pensamentos relacionados com a honra e a vergonha - convém não esquecer que foi educado numa aldeia e no ambiente concentraccionário de um seminário permanecendo sempre nele uma nostalgia das sociedades ritualizadas e tradicionais. Sendo que, por outro lado, se torna um reformista pretendendo responsabilizar-se pelos acontecimentos e afirmando-se senhor do seu próprio destino: "Nós sabemos que o Pai freudiano se nos esgotou e que o destino do homem terá de construí-lo o próprio homem".[20] Mesmo nas últimas obras do autor assiste-se a uma tensão

18. Vergílio Ferreira, *Conta-corrente – Nova série III*, Lisboa, 1994, p.99. São recorrentes passagens como esta no seu diário: "Para contrapor à sacanice quase generalizada do meu país que me promove não ao Olimpo mas às profundezas do Hades". Cf. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.373 e *passim*.

19. Idem, *Conta-corrente III*, 2ª ed., Lisboa, 1990, p.428. "Somos um país de analfabetos. Destes alguns não sabem ler." Cf. Idem, *Conta-corrente V*, Lisboa, Imp.1987, p.551.

20. Idem, *Espaço do invisível IV*, 2ª ed., Lisboa, 1995, p.69.

permanente entre essas mudanças que marcaram a sociedade portuguesa e, simultaneamente, uma resistência a elas:

> Quando um dia o Salazar, para justificar o torniquete, disse que o país não estava preparado para a liberdade, a gente esbracejou, deu pulos, deu urros. E tinha razão. Quem? A gente e *ele*. Tinha-a a gente porque a liberdade aprende a liberdade praticando-a, como se aprende a nadar ou a andar de bicicleta. E tinha-a ele, porque após 15 anos de prática, isto está quase na mesma. O país é coriáceo, de má qualidade, de *má raça*, e viver aqui é um inferno. E para amostra, chega Lisboa. Indisciplina, pesporrência, sarrabulhada[21].

De qualquer forma e, apesar de tudo o que se possa referir sobre a identidade pessoal, o Eu torna-se sempre uma aporia, um enigma que termina num enigma que se deseja constantemente decifrar. Diz Vergílio Ferreira: "Todo o escritor evolui, decerto, todo o escritor procura responder a uma questão fundamental".[22] É por isso que ao lermos a sua obra é como se adivinhássemos que o autor nos deseja transmitir a derradeira ideia de que, de facto, existe alguém que esteve sempre à nossa espera... Esse alguém podemos ser nós próprios.

BIBLIOGRAFIA

Fontes:

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente I (1969-1976)*, 3ª ed., Amadora, Bertrand Edit., Imp. 1982 (1ª ed. 1980).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente II (1977-1979)*, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1990 (1ª ed. 1981).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente III (1980-1981)*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1990 (1ª ed. 1983).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente IV (1982-1983),* 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1993 (1ª ed. 1986).

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente V (1984-1985),* Lisboa, Bertrand Edit., Imp. 1987.

21. Idem, *Conta-corrente – Nova série I*, Lisboa, 1993, p.232 (sublinhados do autor). Neste sentido Vergílio Ferreira tem, de certa forma, razão quando refere: "Tenho a consciência – poderei dizê-lo? – de ser o escritor português por quem passou mais clara e exacta a problemática do nosso tempo. A situação da arte e seu envolvimento no sagrado, a revelação do "eu" (e do "tu") e a sua afirmação contra o que o nega ou pretende destruir, o espaço originário de todo o problematizar, a situação-limite da civilização e a morte das ideologias com a consequente problematização da guerra, o problema da 'palavra', etc. etc." Cf. Idem, *Ibidem*, p. 268.

22. Idem, *Interrogação ao destino, Malraux*, Lisboa, 1998, p. 178.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série I*, Lisboa, Bertrand Edit., 1993.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série II*, Lisboa, Bertrand Edit., 1993.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série III*, Lisboa, Bertrand Edit., 1994.

FERREIRA, Vergílio: *Conta-corrente – Nova Série IV*, Lisboa, Bertrand Edit., 1994.

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível II*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1991 (1ª ed. 1976).

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível IV*, 2ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1995 (1ª ed. 1987).

FERREIRA, Vergílio: *Espaço do invisível V*, Lisboa, Bertrand Edit., 1998.

FERREIRA, Vergílio: *Pensar*, 6ª ed., Lisboa, Bertrand Edit., 1998 (1ª ed. 1992).

FERREIRA, Vergílio: *Interrogação ao destino, Malraux*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998 (1ª ed. 1963).

FERREIRA, Vergílio: "O ofício de escrever", *Diário Popular*, 8/5/1975, pp. 9 e 18.

Bibliografia geral:

ARENDT, Hannah: *A condição humana*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

BARRETO, António; PRETO, Clara Valadas: *Cadernos do Público*, Vol. 8- *Portugal 1960/1995: indicadores sociais*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e *Público*, D. L. 1996.

CADETE, Teresa: "A alma editada entre vergonha e culpa: considerações acerca da publicação *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793)", Separata de *Runa*, nº 21, 1994, pp.211-224.

GIDDENS, Anthony: *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 2001.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASCH, Scott: *Modernização reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIL, José: *Corpo, espaço e poder*, Lisboa, Litoral Edições, 1988.

GIL, José: *Portugal, hoje. O medo de existir*, 5ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 2005.

GIL, José: "Ideias fortes. Entrevista com José Gil", *Pública*, nº 451, 16/01/2005, pp. 5-10.

MÓNICA, Maria Filomena: *Cadernos do Público*, Vol.1- *Os costumes em Portugal*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e *Público*, D. L. 1996.

FACTOS & ARGUMENTOS: RELATÓRIO KINSEY / RECENSÃO MIGUÉIS?

Carlos Jorge Santana Monteiro Pereira
Escola Secundária Cacilhas-Tejo

Resumo: Sobre José Rodrigues Miguéis (1901-1980) predomina há quase meio século a visão de que, tendo vivido a maior parte da vida em Nova Iorque, só lá estava de corpo presente. O espírito, a alma, o que ele tinha de mais profundo continuavam em Portugal.

A presente comunicação revisita, desde 1958, as expressões-chave dessa visão dominante - e apresenta, em contraponto, factos e argumentos que a põem em causa. Dá-se especial atenção a um poema inédito, aparentemente anónimo - «Book review: Sexual Behavior in the Human Male» - encontrado no espólio de Miguéis e que funciona como recensão sátiro-jocosa ao polémico livro do mesmo título, publicado em 1948 pelo zoólogo americano Charles Alfred Kinsey (1894-1956). Transcrevem-se os 45 versos originais, em inglês americano, tendo, ao lado, a minha tradução em português. Terá sido Miguéis o autor da «Book review»? Posta a hipótese, discutem-se as razões contra e a favor.

Palavras-chave: José Rodrigues Miguéis, Poema inédito, Kinsey Report.

Sobre a vida e obra de José Rodrigues Miguéis há uma ideia feita. A de que, tendo vivido a maior parte da vida em Nova Iorque, só lá estava de corpo presente. O espírito, a alma, o que ele tinha de mais profundo continuavam a viver em Portugal. É o que diz Onésimo Teotónio Almeida quando intitula ***José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*** o livro resultante do primeiro simpósio internacional sobre o escritor, realizado na Universidade de Brown em Novembro de 1981.[1] (Um ano antes, Onésimo Almeida publicara na imprensa luso-americana o artigo «J. Rodrigues Miguéis – um arranha-céus que falava português»: "Faleceu agora aqui o corpo do homem Rodrigues Miguéis. Como no soneto de Camões, em que o poeta pede para se reunir à sua alma gentil, envie-se-lhe para a pátria o corpo em busca do seu espírito que lá sempre viveu")[2]. A ideia, porém, estava feita há mais de vinte anos antes – repare-se nas palavras de um contemporâneo de Miguéis, o poeta José Gomes Ferreira, vindas a lume em Janeiro de 1958:

1. Onésimo Teotónio Almeida (organização e introdução), *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Providence, Gávea-Brown, 1984.

2. Onésimo Teotónio Almeida, «J. Rodrigues Miguéis – um arranha-céus que falava português», 6.Nov.1980 [coligido em: Onésimo Teotónio Almeida, *L(USA)LÂNDIA – a décima ilha*, Angra do Heroísmo, Direcção de Serviços de Emigração, 1987, pp. 107-108 (108)].

> E o grande escritor (o maior de nós todos, em minha opinião) lá se meteu num navio de enjoo e partiu para a América, onde durante anos gozou o prazer, tão livre e tão triste, de se sentir anónimo entre os milhões e milhões de esqueletos de Nova Iorque. Ao menor arrepio de rebate, porém, nas noites de desconsolo, fechava-se à chave, abria o baú secreto de todos os emigrados e extraía, casa por casa, beco por beco, nespereira por nespereira, a caliça da Lisboa-Fantasma miniatural que trazia no coração e espalhava, contente, pelos móveis do quarto (ali a Graça, acolá o Castelo, cá em baixo a Avenida Almirante Reis com a Dona Genciana à janela...). E punha-se a escrever, a encher pastas e mais pastas, de contos, novelas e romances, sem abrandar, um momento sequer, o culto activo da língua - "a pele verdadeira do homem", como me confessou certo dia numa carta.[3]

Citou-se na íntegra o parágrafo de Gomes Ferreira, porque ele antecipa quase tudo o que, até hoje, decorrido praticamente meio século, se escreveu nesta perspectiva que se tornou dominante sobre a obra migueisiana. "Para bem ver e estimar uma paisagem, é preciso estar fora dela, ou até opor-se-lhe" - diz um dos «Aforismos & Venenos de Aparício» que Miguéis nos deixou e os seus estudiosos mais têm citado no sentido de valorizar o papel passivo e desvalorizar o papel activo da América na obra do escritor.[4] No primeiro livro de um só autor sobre Miguéis, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis* (resultado da tese de mestrado que realizou sob a orientação de David Mourão-Ferreira), Teresa Martins Marques cita Céline ["New York c'est une ville debout (...) chez nous (...) elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur."] para melhor contrapor Lisboa - "cidade 'chez nous', calma e tranquila" - à "imagem eriçada e prepotente de Nova Iorque, construída em altura, Babel desafiadora do Céu."[5] Logo nos primeiros «Tablóides» com que, a partir de Manhattan, retoma a colaboração na *Seara Nova*, Miguéis desfaz, com um saber de experiência feito, a ideia feita:

> **Arranha-Céus** - Tinham-me dito: "Nova-York esmaga, você vai ver." Literatura. A verdade é que só passados meses me apercebi disto. Por cima do sexto andar dos edifícios, tudo se torna abstracção. O ângulo visual do caminhante ignora essas alturas. Os mais altos arranha-céus não pesam. Ao contrário são eles que elevam, que espiritualizam Nova-York... Ao pé disto, com os seus cinco andares pombalinos e fedorentos, o Arco-da-Bandeira abafa, esmaga. As ruas tristes de Nova-York (e há

3. José Gomes Ferreira, «José Rodrigues Miguéis ou o desdém pelo destino», *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, 2ª série, nº 82, Janeiro 1958, p. 89 [coligido em: José Gomes Ferreira, *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, pp. 271-277 (272)].

4. José Rodrigues Miguéis, *O espelho poliédrico*, Lisboa, Estúdios Cor, 1983 (1ªedição: 1972), p. 216.

5. Teresa Martins Martques, *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 26 [onde se cita: Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris, Gallimard, 1952 (édition Livre de Poche), p. 186].

> muitas) são precisamente aquelas que bordam casas baixas, escuras ou vermelhas, dum estilo vil, - mesmo quando pomposo. Reluzentes, viris, audaciosos, erguidos para o sol como uma colónia de espongiários, os arranha-céus reflectem cá para baixo, para os abismos tumultuosos onde a gente circula, uma luz calma e difusa. São eles que dão a Nova-York a presença do sol. Para além do nosso ângulo visual - o trânsito e o espectáculo das ruas não nos deixam erguer os olhos - o ar está cheio de anjos poliglotas, de cabelo ondulado, que martelam *typewriters*...[6]

Camila Campanella, depois Camila Miguéis, era um desses anjos – e foi razão determinante para a ida do escritor para a América em 1935. Miguéis precisou estar *dentro* da paisagem para lhe descobrir a essência (no que, curiosamente, parece contrariar o citado «Aforismo & Veneno de Aparício»). A experiência - Miguéis chama-lhe (em extensa e curiosa carta, provavelmente inédita, talvez até nunca enviada ao destinatário, o seu então jovem admirador Eduardo Prado Coelho) "a quarta dimensão da inteligência" - revelou-se crucial para desfazer o *cliché*.[7] Que o tivesse percebido em questão de meses - é que Miguéis *apanhava as coisas* depressa, embora não tão depressa quanto queria: "O jornalismo foi talvez a minha única vocação revelada. Ainda hoje me sinto repórter, mas ando sempre atrasado."[8] Nova Iorque, Manhattan, "o Village" (como, com natural familiaridade, nos seus escritos se costuma referir a Greenwich Village), a América - foram alvo da sua peculiar reportagem.

Mesmo sem contar grande número de artigos, crónicas, «Tablóides» que desvendam aspectos da realidade americana (como o exemplo acima) e estão por coligir - cingindo-nos, portanto, à obra publicada em volume, são estes os factos mais salientes:

• Há contos americanos e/ou luso-americanos em todas as cinco colectâneas de Miguéis. Nas duas primeiras - *Onde a noite se acaba* (1946), *Léah e outras histórias* (1958) - estão em clara minoria, mas são pelo menos metade das três últimas: *Gente da terceira classe* (1962), *Comércio com o inimigo* (1973), *Pass(ç)os Confusos* (1982).

• O mesmo acontece às crónicas d' *O espelho poliédrico* (1972).

• A narrativa autobiográfica *Um homem sorri à morte – com meia cara* (1958; 1959) - que a crítica concorda, quase por unanimidade, ser um dos melhores livros do autor - reflecte profundamente a América de Miguéis [isto, porém,

6. José Rodrigues Miguéis, «Tablóides», *Seara Nova*, nº 590, 3.Dez.1938, pp. 155-157 (156).

7. José Rodrigues Miguéis, «Uma carta a Eduardo Prado Coelho», dactiloscrito de 7 páginas, com numerosos acrescentos manuscritos, datado de "fim [de] Agosto / Setembro 1960" - Microfilmes, Arquivo de José Rodrigues Miguéis, Lisboa, Biblioteca Nacional (a expressão citada ocorre na p. 5).

A carta de Miguéis foi motivada por um artigo de Eduardo Prado Coelho (então com 16 anos): «Rodrigues Miguéis» , Suplemento Juvenil do *Diário de Lisboa*, 13.Agosto.1960, pp. 1 e 8.

8. José Rodrigues Miguéis, «Jornais, revistas & canções», *O espelho poliédrico*, *op. cit.*, pp. 63-68 (63).

praticamente toda a crítica o tem ignorado: continua a faltar uma visão mais completa da obra migueisiana - que resultaria da análise conjunta dos textos aqui sugeridos (e da nova perspectiva que daí nasceria)].

Por que terá isto acontecido?

Porque, ao mesmo tempo e em sentido contrário, enquanto escritor exilado - lembre-se a definição de Eduardo Lourenço: "Quem se diz e sente exilado denuncia uma ausência imposta por uma vontade alheia ou pelo destino. (...) Ausente, o exilado está *essencialmente* na terra que deixou. Nesse sentido ninguém tem mais pátria que aquele que a perdeu e vive como perdida"[9]- enquanto escritor triplamente exilado (na língua, no espaço e no tempo), Miguéis terá encontrado em Manhattan a paz (bem, tanta quanto o seu espírito poliédrico a podia ter!) e a distância (essa, sim, muitas vezes mais do que queria...) indispensáveis para - cite-se George Monteiro: "misturando memória e desejo no alambique da imaginação"[10] - a partir daquilo que já conhecia por dentro e levara consigo para a América (Lisboa, Portugal, Portugalícia, a Primeira República da alvorada ao estertor), destilar algumas das suas melhores obras como «Saudades para a Dona Genciana» (1956), *A Escola do Paraíso* (1960) ou *O Milagre segundo Salomé* (1975), com que recriou o Portugal do primeiro terço do século XX a um nível só comparável ao que Eça atingiu para o Portugal imediatamente anterior, o do último terço do século XIX. É um feito notável (embora ainda não geralmente reconhecido) - um propósito e uma *obsessão* que transparecem no balanço final do próprio Miguéis: "A vida obscura nos E.U.A. permitiu-me recriar em livros a minha imagem de Portugal e dos portugueses: uma tentativa de panorama deste nosso século português."[11] A obra cumpre o sonho implícito [no cúmulo da tensão dramática, torna-se explícito: «Regresso à cúpula da Pena» (1947)] do escritor-narrador / personagem principal d' *Um homem sorri à morte – com meia cara*. Referindo-se à sua situação após a primeira década de América, Miguéis espraia-se num enumerar de pormenores concretos - que prepara e impõe a conclusão, lapidar:

> Trabalhava com intensidade, tinha amigos e amor, uma filha, e, após alguns anos de conflitos e dificuldades (...) ingressara numa comparativa rotina, que aproveitava para, nas horas vagas, aos sábados e domingos, e durante os serões, encher resmas

9. Eduardo Lourenço, «As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis» *in José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, *op. cit.*, pp. 37-45 (38).

10. George Monteiro (organização e introdução), *José Rodrigues Miguéis,: Steerage and ten other stories*, Providence, Gávea-Brown, 1983, p. 16. No original: "Mixing memory with desire in the alembic of his imagination". Usou-se a tradução de: Onésimo Teotónio Almeida (coordenador), «Prefácio à edição portuguesa», *José Rodrigues Miguéis,: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 22.

11. Carolina Matos, «Entrevista com José Rodrigues Miguéis», Gávea-Brown, vol. I, nº 1, Jan.-June 1980, pp. 42-48 (45).

> de papel com a minha impublicável prosa de escritor português *in partibus infidelium*. Era a minha maneira de continuar a viver em Portugal, sem lá estar.[12]

A que logo se segue uma frase entre parênteses (algo em que Miguéis é fértil): "(Diante do malogro dos poucos esforços que fiz para ser lido em inglês, cedo me convenci de que era preciso manter-me inédito, mas português)". Coube, desta vez, a David Mourão-Ferreira expressar - a quente, na morte de Miguéis - o corolário linguístico por excelência da ideia feita sobre a obra migueisiana: "Bem mais que Fernando Pessoa, o escritor José Rodrigues Miguéis poderia afirmar, escrevendo ou falando, que a sua pátria foi sempre a língua portuguesa. (...) [N]ão há, na sua obra, sequer um ocasional 'desvio' ou episódica 'tentação' ".[13] De facto, o bibliógrafo mais completo de Miguéis, John Austin Kerr, mostra-se surpreendido com uma das vinhetas dos primeiros «Tablóides» de 1943, a ponto de a transcrever na respectiva entrada:

> **Folhetim –** E se eu traduzisse para português aquela minha história «No good for barbers» (Pouca sorte com barbeiros)? Foi recusada "porque é do género *feuilleton*, que esteve sempre em moda na Europa!" Que diabo querem êles dizer com isto, não sei![14]

Explicado o ocasional desvio –e tendo-se descoberto um pouco mais sobre a gestação de "Pouca sorte com barbeiros" [cujos tipos Óscar Lopes considerava "não propriamente americanos";[15] mas, para Raymond Sayers, os barbeiros italiano-americanos de Miguéis, bem como os seus personagens luso--americanos e latino-americanos de um outro conto da altura, "Merry Christmas" (1946), depois reintitulado "Natal Branco", davam corpo à Nova Iorque da época: "This, of course, makes it a very New York kind of story, for the city at that time (...) had a population more than half of which was composed of immigrants or their offspring]"[16] –que dizer do poema "Book review (Sexual Behavior in the Human Male)", encontrado no espólio de Miguéis?

---

12. José Rodrigues Miguéis, *Um homem sorri à morte – com meia cara*, Lisboa, Estúdios Cor, 1965 (1ªedição: 1959), p. 17.

13. David Mourão-Ferreira, «Em memória de José Rodrigues Miguéis», Diário de Lisboa, 29.Out.1980, p. 16 [coligido em: *José Rodrigues Miguéis – 1901-1980* (Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento), Lisboa, Câmara Municipal, 2001, pp. 25-26 (26)].

14. José Rodrigues Miguéis, «Tablóides», *Seara Nova*, nº 835, 14.Agosto.1943, p. 214 (indicação bibliográfica e transcrição acima devem-se a: John Austin Kerr, Jr., *Miguéis –To the seventh decade*, University, Mississippi: Romance Monographs, Inc., 1977, p. 112).

15. Óscar Lopes, «O pessoal e o social na obra de Miguéis» in *Cinco personalidades literárias*, Porto, Livraria Divulgação, 1961, pp. 49-84 (71).

16. Raymond Sayers, «The America of J. R. Miguéis» in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, pp. 21-35 (28 e 33).

Os 45 versos (em três estrofes: a primeira, de 19 versos; a segunda, de 24; a última, um dístico; todos emparelhados, excepto o sétimo, solitário verso que faz manquejar como ímpar a estrofe inicial) fluem, esfuziantes de humor, num inglês coloquial de variante americana que recorre também, com propriedade e frequência, ao calão. «Book review (Sexual Behavior in the Human Male)» surge como recensão *sui generis* a, precisamente, *Sexual Behavior in the Human Male*, livro publicado em 1948, fruto da pesquisa de uma equipa chefiada por um professor da Universidade de Indiana - o zoólogo Alfred Charles Kinsey (1894-1956). O livro, mais conhecido por *Kinsey Report* ou *Relatório Kinsey* (título também do filme recente que, a partir de Hollywood, se exibiu mundo fora), causou tal escândalo na América puritana da época que ficaram comprometidas a continuação da pesquisa e a publicação de um segundo livro, já anunciado, sobre a sexualidade feminina.

Esta «Book review» parece dactilografada no estilo e máquina de escrever habituais de Miguéis, mas, ao contrário do costume em textos do autor, não vem datada nem assinada. Será que, interessando-se pelo poema, o teria copiado de fonte ainda por identificar? Nesse caso, por que não consta do que então seria a cópia de Miguéis a respectiva fonte ou o nome do autor de «Book review»? (Não se duvidando de que, pelo conteúdo e linguagem usados, é dos tais poemas que se prestam a ser anónimos...)

Como aqui e agora, também no *Colóquio José Rodrigues Miguéis 1901-1980* (Lisboa, Outubro de 2001) se apresentou fotocópia desta «Book review» aos especialistas presentes (um deles, pelo menos, grande conhecedor de literatura americana e *detective literário* com estimulantes casos resolvidos). Até hoje, porém, quase quatro anos volvidos, nada constou sobre uma eventual identificação - digamos assim: - positiva do poema ou da respectiva autoria.

Será porque a «Book review» foi mesmo escrita por Miguéis? Há argumentos nesse sentido. No espólio, quais os inéditos que mais avultam? Exactamente - os de temática sexual. Depois, os versos 38-39 ("Like salmon from the mighty deep/ His sperm to spawning ground do leap" que se podem traduzir "Como o salmão das profundezas do mar/ À superfície faz subir o esperma para desovar") ecoam conhecimentos biológicos que Miguéis memoravelmente articula e *conta* n' «Uma história de peixes», crónica-ensaio que reúne salmões, trutas e lampreias (estas: no sentido literal e figurado).[17] Vêm, aliás, ao de cima em Miguéis, natural e frequentemente, perspectiva e vocabulário *biológicos*, como acontece na citada vinheta sobre os arranha-céus de Nova Iorque: "Reluzentes, viris, audaciosos, erguidos para o sol como uma colónia de espongiários, os arranha-céus (...)".

17. José Rodrigues Miguéis, «O espelho poliédrico: uma história de peixes», *Diário de Lisboa*, 8.Janeiro.1969 (coligida em: *O espelho poliédrico*, *op. cit.*, pp. 193-197).

Persiste, contudo, um problema: teria Miguéis a capacidade de se expressar fluentemente no inglês de «Book review» (tão exigente nos registos coloquial e de calão)? Muitos e mui diversos testemunhos lhe apontam talentos extraordinários de expressão linguística - por escrito e oralmente. (Talentos natos que foram estimulados pela exposição, na infância, a duas línguas – ou, se se preferir, duas variantes da mesma língua: o português materno e do meio envolvente; e o galego dos avós paternos, tão vivamente dados n' *A Escola do Paraíso*). Já só temos tempo para dois desses testemunhos: o dos guardas da fronteira canadiana que se mostram perfeitamente *épatés* com o francês de Miguéis [" 'Ninguém que venha dos Estados Unidos o fala tão bem!' (...) Deixaram-no seguir à vontade."] - quando o contacto directo do escritor com a língua francesa se resumia a três anos académicos em Bruxelas;[18] e o de David Mourão-Ferreira, que, no artigo já aqui citado, conta que, desde muito jovem, conheceu Miguéis pessoalmente e como escritor e sempre o achou "tão mágico e surpreendente no plano da oralidade quanto no plano da escrita": "Com grande número, se não a maioria, dos escritores portugueses, de seu natural bisonhos (...), torna-se em geral dificílimo fazer coincidir o 'homem que escreve' com o 'homem que fala'. Em José Rodrigues Miguéis, pelo contrário, a complementaridade e a unidade dos dois era perfeita." «Book review» parece-me fluir naturalmente do Miguéis que eu conheço e a quem - como o diz Eduardo Lourenço, acrescentando uma pequena mas decisiva definição à ideia feita que já vinha de José Gomes Ferreira - "os longos anos de ausência deram, por assim dizer, fisicamente, aquelas *duas almas* que sempre teve, aquele duplo olhar de quase gulosa bulimia pelas realidades reais ou exaltantes da vida que o cerca e de ausente delas, como se estivessem inscritas noutro contexto".[19] Camila Miguéis, presente no Colóquio de 2001 em Lisboa, interrogada na altura sobre se Miguéis costumava escrever poemas em inglês, respondeu que "sim", para logo depois acrescentar: "mas só a brincar." Pode bem ser o caso:

BOOK REVIEW	**RECENSÃO**
(Sexual Behavior in the Human Male)	(Comportamento Sexual do Macho Humano)
Kinsey says the U. S. male	Kinsey diz que o macho dos E.U.A.
Is always chasing after tail.	Persegue rabo ou saia por onde quer que vá.
When but a puling tiny tot	'Inda pequeno, chorão, mal se tem em pé,
He likes to dangle you know what.	Já ele gosta de badalar bem se sabe o quê.
When he grows up to man's estate	E quando no estatuto de homem vem a integrar-se
It's his delight to masturbate.	Mais prazer tem em masturbar-se.
When boyhood turns to pimply youth,	Quando passa de rapazito a rapagão com borbulhas,
He turns to other boys who yield;	Volta-se para outros rapazes que dêem parte de fraco;

18. José Rodrigues Miguéis, «O espelho poliédrico: com visto de visitante», *Diário de Lisboa*, 15.Março.1971 [coligida em: *O espelho poliédrico* , *op. cit.*, pp. 123-130 (129)].

19. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 43.

He fools the beasties in the field;	Nem lhe escapam os animais com buraco;
He tries the cow, the mule, the horse,	Exp'rimenta a vaca, a mula, o cavalo,
With fancy kinds of intercourse.	Tudo onde caiba o falo.
His dreams are wet, his urges strong.	Tem sonhos molhados, pulsões d' animal
He longs to do a woman wrong.	E às mulheres só pensa em fazer mal.
With regard to size or hues	Pouco lhe importam tamanho, tez, se tem ou não bigode:
He simply screws and screws and screws.	Ele simplesmente fode e fode e fode.
And he who early starts this way	E aquele que cedo começa neste atropelo
Will do so when his hair is grey.	Continua muito depois que lhe caia o cabelo.
The pattern set, when he's adult	O padrão assente, quando chega a adulto
He never will forget his cult.	Nunca mais lhe esquece o antigo culto.
If he's unschooled and out of luck	Se nem educação nem sorte tiver
The more he is inclined to fuck.	Mais inclinado estará a foder.
But if he went to Brown or Yale	Mas se tiver ido para uma alta universidade
The chance is he's a virgin male.	O mais certo é que nem tenha perdido a virgindade.
There is something in those ivied walls	Há qualquer coisa naqueles muros cobertos de hera
Immobilizing students' balls.	Que para os tomates dos estudantes é muito bera.
And if unschooled he'll wear his clothes,	Se for bruto,sem educação, há-de vestir-se como os mais
He'll do his screwing " 'neath the rose".	E dedicar-se à foda "por sob os roseirais".
But if a Ph. D. he'll prance	Mas se for doutorado, há-de dar com cada pulo
Before his folks without his pants.	Diante da família – nu em pêlo.
And privacy he'll not abide	Pela privacidade não terá o menor respeito
His plumbing flaunt with foolish pride.	E exibirá os materiais com orgulho, peito feito.
However lush his wife may be	Por mais suculenta que seja a esposa, o galdério
His thoughts are on adultery.	Terá uma única ideia fixa: o adultério.
He coveted his neighbor's ass	E cobiçará na vizinhança os buraquinhos
Especially when she's a lass.	Especialmente quando eles forem femininos.
No bridal bed is safe and sound	Nenhum leito nupcial estará a salvo ou seguro
When he is known to be around	Enquanto pelas redondezas rondar este macho super-duro.
Like salmon from the mighty deep	Como o salmão das profundezas do mar
His sperm to spawning ground do leap	À superfície faz subir o esperma para desovar
His most majestic sexy urge	Deste macho o mais majestoso impulso sexual
Is like the lemmings in their spurge.	É como os dentes dos roedores a dar, a dar no ervaçal.
He never stops for rest or breath	Não pára nunca para descansar nem para respirar
Until he screws himself to death.	Até que a si mesmo se fode e acaba por matar.
O fabulous man! O wondrous life!	Ó homem fabuloso! Ó vida deleitosa!
Please, Kinsey, write about his wife.	Kinsey, por favor, escreve agora sobre a esposa.

A tradução proposta procura manter o ritmo oral e fluente do original e desde já agradeço quaisquer sugestões para a melhorar. Quanto ao pedido final do autor de «Book review», transferindo-o para os estudos migueisianos, "a esposa", por oposição à "ideia feita", será "a ideia por fazer".

A VIAGEM D'O PROFESSOR SENTADO

Maria Filipa Palma dos Reis
Universidade Aberta

O Professor Sentado, trazido a lume pelas Edições Duarte Reis em Setembro de 2004, é o primeiro romance de Carlos Ceia e é também, segundo se alega adentro do texto ficcional, o primeiro romance português que se auto-apelida em subtítulo de "Um Romance Académico". Não é, como o próprio narrador autoral admite, o primeiro romance académico português, apontando-se dentro do texto, desde logo, no âmbito deste género, em Portugal, a existência de dois trabalhos de Frederico Lourenço (referência óbvia a *Pode um Desejo Imenso* e *O Curso das Estrelas*, publicados pela editora Cotovia em 2002), sendo que a estes poderíamos acrescentar, como precursor, o romance *O Jardim das Plantas*, da autoria do Professor de Agronomia Luís S. Campos (Ed. Autor, 1994). Mas não sendo *O Professor Sentado* o primeiro romance académico português, também não deixa de ser, a partir de Portugal, o seguimento que a tradição do romance académico britânico não teve, ou deixou de ter à medida que os seus autores "maiores", Malcolm Bradbury e David Lodge, derivaram para narrativas mais facilmente enquadráveis noutros subgéneros ou modos de escrita. De facto, não só o narrador se confessa de modo explícito "sob a influência e completamente intoxicado pelo romance académico britânico" (p. 159)[1], como pede ao leitor que "reconheça ainda que o tema da viagem do *scholar* também faz parte integrante desta história, o que a ajudará a ser inscrita na outra história do género literário em questão" (*ibidem*). E conclui de modo incisivo: "Académico que não viaje não tem identidade" (*ibidem)*.

E *O Professor Sentado*, de Carlos Ceia, viaja, talvez como nenhum outro. Viaja, em primeiro lugar, entre o meio cultural britânico e o português. Viaja não só pela ansiedade (bloomiana) da influência, como principalmente por algo a que poderíamos chamar a ansiedade da irrelevância, que é a ameaça mais constante pendendo sobre o académico na área das ciências sociais e humanas, como vários vectores de desenvolvimento da obra recorrentemente denunciam, em sentidos diversos. Após uma eleição para Reitor, observa-se no texto que:

> A história da Universidade continuou o seu curso em direcção ao futuro, onde não cabem as ciências sociais e humanas por serem consideradas artes menores,

1. Esta, e todas as subsequentes menções de página dadas no texto a seguir às citações referem-se sempre às obras e edições que constam da Bibliografia, pelo que não se farão, para este efeito, mais notas de rodapé.

> representadas por homens a quem falta algum neurónio essencial que só se encontra em espécimes mais avançados (p. 142).

A verificação de que os Reitores nunca eram de Letras, porque a Universidade não confiava "nos catedráticos de 'Letras' para o seu bom governo. Letras são tretas..." (*ibidem*), é no entanto seguida do desabafo: "E quem lhes disse que o mundo se pode governar sem letras?" (*ibidem*), desabafo que não remete para a redenção das Letras no contexto universitário, mas apenas para a capacidade de sobrevivência deste saber na sua forma indomada. De facto, é significativo que o Professor Magalhães confesse a inveja que sente perante a surpreendente qualidade da escrita do seu futuro genro Rui, apesar de este não conseguir evitar a abundância de erros ortográficos. Erros aparte, no entanto, quem dera ao professor alguma vez vir a ser capaz de escrever assim... A mensagem resultante é de que o mundo precisará de Letras, mas não das Letras que se aprendem, praticam e comentam na Universidade. Os indícios das possíveis causas deste estado de coisas surgem de modo profuso, mas disperso, ao longo da obra. Para além da ponte referencial óbvia entre a realidade universitária e o texto, nos momentos em que neste se incluem, por exemplo, diálogos fictícios pelos quais se dá conta da confusão de objectivos que grassa no mundo académico, agudizada perante a iminência dos efeitos práticos da Declaração de Bolonha ("A Universidade não pode ser confundida com um Centro de Emprego Profissional... O que é preciso é oferecer bons cursos, depois os estudantes que se desunhem." [p. 120] – opina a personagem Augusto, sem mais nada adiantar sobre a sua própria definição de "bons cursos") – povoam o texto sugestões surrealistas da ansiedade da irrelevância no mundo académico das Humanidades, patentes em passagens como aquela em que a personagem Augusto se propõe alojar numa pensão do Intendente os convidados de um colóquio da fictícia Faculdade de Artes e Letras, como forma única de conseguir notoriedade que faça chegar ao Telejornal os acontecimentos académicos que, por muito relevantes que sejam, normalmente lá não chegam.

De modo implícito, vêm à superfície da teia ficcional razões possíveis para se ter caído em tal situação de irrelevância. O dedo é, como se viu, apontado à falta de foco do mundo académico, mas é-o também ao seu enfoque pueril sobre matérias de pouco impacto no mundo concreto, de que é exemplo a preocupação com purismos de linguagem, como demonstra o diálogo entre as personagens Pedro e Magda Vimioso:

> -...o critério utilizado vai de encontro àquilo que penso sobre a minha própria obra.
> - Vai chocar com a tua obra ou vai concordar?, perguntou a atenta Magda.
> - O quê?!
> - Disseste que "vai de encontro" àquilo que pensas, mas julgo que querias dizer "vai ao encontro" daquilo que pensas.

> - E não é o mesmo?
> - Não, claro que não. Vocês jornalistas falam cada vez pior; ir de encontro a alguma coisa é chocar com essa coisa; ir ao encontro de uma coisa é concordar com essa coisa. São expressões contrárias, não vês?
> - Não tinha pensado nisso, mas toda a gente fala assim!
> - Então toda a gente fala mal Português! (pp 130-131).

Por outro lado, a acusação de auto-complacência dirigida àqueles em cujas mãos está o destino da instituição, tão comum na tradição do romance académico anglo-saxónico pós-segunda guerra mundial, perpassa também no texto de Carlos Ceia: "Nunca se confronta um catedrático com aquilo que leu ou não leu. Simplesmente se deve assumir que leu tudo. É mais seguro e não nos causa embaraços em qualquer discussão aberta" (p. 137) - são os pensamentos do próprio Professor Magalhães, após ter sido confrontado por uma assistente, que estranha que ele desconheça os nomes de alguns autores recentes. Subliminarmente, denuncia-se a atitude acomodatícia de quem está à frente dos destinos da instituição porque se encontra no topo da carreira, e porque se encontra no topo da carreira nada mais tem a ganhar com manter-se actualizado, pelo que se limita a disfarçar insuficiências próprias recusando-se a ser interpelado – preconizando, aliás, a norma de que se não devem interpelar catedráticos. Não surpreende, portanto, que as personagens que povoam esta Universidade das Humanidades, assim gerida, sofram consistentemente, ao longo do volume, da ansiedade da irrelevância, que fazem por mitigar com tentativas pueris de conseguir, para a sua actividade e para os seus saberes, reconhecimento público. O próprio livro *O Professor Sentado* se assume com frequência na narrativa como emblema desses saberes à procura de reconhecimento público, tal como acontece a páginas 156, em que facilmente se suspeita, da parte da presumível intenção autoral, de um veio de ironia que faz com que a estadia da personagem Professor Augusto Chagas em Cambridge seja tratada no tom inconsequente da chamada escrita *light*, com inclusão de material narrativo de somenos, como idas às compras:

> ...o professor Augusto vai comprar duas *mugs* alusivas a Cambridge para oferecer, uma revista sobre Internet, três livros sobre crítica literária, um novo rádio despertador.. um disco rígido portátil de 128 mb para o seu computador portátil, e uma nova câmara de filmar digital, de última geração, como se exige no admirável mundo sempre novo de Augusto Chagas (p. 156).

Leia-se esta passagem de outra forma: "se, para se obter o reconhecimento público que vem de se conseguir vender um número respeitável de exemplares, é preciso escrever romance *rock*, ou romance *light*, pois então, em desespero de causa, até isso faremos... " – é o subtexto possível, debaixo das palavras na página. Mas verdadeiro desespero de causa é o que ganha voz explícita no

"Monólogo do Autor", a braços com o problema de como promover o seu trabalho: "talvez a solução seja contratar um José Veiga será que ele aceita ser empresário de romancistas não me importava nada que me viessem a chamar o novo Figo da literatura portuguesa..." (p. 186) – diz, no monólogo, não o verdadeiro autor, mas uma sua pose, denunciada como pose pelo facto de o extracto em questão não ter pontos nem vírgulas e parodiar de modo óbvio outros monólogos famosos, tanto de David Lodge, nos meados do século XX, como, atrás deste, ainda, de James Joyce, nos primórdios do Modernismo.

Neste exercício extremo de experimentalismo literário poucas estratégias podem ser novas. A inserção, a páginas trinta e três - trinta e quatro, do autor real Carlos Ceia em diálogo com a sua própria personagem Augusto Chagas repercute efeitos surpresa já tentados, mesmo no romance português, como aconteceu, por exemplo, em *Que Pena Ela não se Chamar Maria*, de Regina Louro (Relógio d'Água, 1985). Até a feição mais evidente de desdobramento de obra e autor numa multiplicação de alter-obras, de alter-egos autorais, e de momentos de paródia literária e estilística, que permite a Carlos Ceia, naquilo a que chama uma "multi-layered novel", tornar-se, adentro do universo textual que cria, no seu próprio crítico, não é mais do que a apoteose polifónica de estratégias que já foram postas em prática, com mais moderação, por autores do mundo literário anglo-americano, como Nabokov, por exemplo, fez em *Pale Fire*. No entanto, nenhuma linha de texto surge como gratuita, antes o romance se desenvolve linha a linha, sobre o eixo da procura de uma forma crescentemente complexa para dar conta de uma realidade académica (em grande parte, mental) também ela de complexidade crescente - e de utilidade questionável, porque sem um objectivo que autorize a ideia de uma redenção possível: daí a opção pelo pendor lúdico, *tongue-in-cheek*, constantemente assumido pela perspectiva da narração, daí o próprio lado de diversão ou de intriga "palaciana" na nomeação das personagens, com Conceições que talvez se pudessem, ou não, chamar Claras, e Mancebos que quiçá responderiam por Macedos.

Não nos deixemos, no entanto, enganar pela vertente de exercício intelectual jocoso desta narrativa. Importa, por um lado, retirar este texto do domínio daquilo a que podíamos chamar um certo "paroquialismo" da Universidade portuguesa (patente ainda, por exemplo, no romance de Luís S.Campos) e inscrevê-lo no cânone de uma, por assim dizer, literatura global que sobrevoa virtualmente a Europa e os EUA, fruto, ela mesma, de uma cultura universitária também cada vez mais global, e a partir da qual o centro (anglo-americano) pode vir a ser renovado, revivificado pelas suas margens (de que a lusofonia faz parte). Ou antes, poderia, não fosse o facto de um romance escrito em português, para encontrar destinatários nos centros culturais do mundo ocidental, precisar ainda de tradução. Por outro lado, é este um texto em

que Carlos Ceia profusamente mente para melhor conseguir chegar à verdade. Atesta-o a inverosimilhança expressionista dos diálogos, frequentemente impossíveis de admitir em qualquer universidade real das que conhecemos, mas não obstante portadores do que os académicos diriam uns aos outros se pudessem ("Não estamos aqui só para elogiar. O candidato revelou muitas fragilidades..." – diz a arguente de um júri de uma dissertação de mestrado, a que a personagem Augusto Chagas responde "Mas não tantas como as que a senhora professora revelou sobre a poesia de Álvaro Feijó, de quem não soube apreciar um único verso" [p. 65]). A desfaçatez quase onírica de muitas passagens consente também uma chamada de atenção para as potencialidades da ficção como modo exploratório dos significados do real concreto: entre a imensidade de resmas de papel impresso com dados supostamente objectivos sobre a realidade e as condicionantes do meio universitário português, é bem possível que *O Professor Sentado*, de Carlos Ceia, investigado e produzido no clima de liberdade que só a ficção permite, se destaque como provavelmente o melhor exercício de auto-conhecimento surgido na Universidade portuguesa do presente, na área das Humanidades.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Luís S.: *O Jardim das Plantas: Romance*, Lisboa, Edição do Autor, 1994.

CEIA, Carlos: *O Professor Sentado: Um Romance Académico*, Lisboa, Edições Duarte Reis, 2004.

LOURENÇO, Frederico: *Pode Um Desejo Imenso*, Lisboa, edições Cotovia, 2002.

LOURENÇO, Frederico: *O Curso das Estrelas*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

LOURO, Maria Regina: *Que Pena Ela Não se Chamar Maria: Romance ao Vivo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1985.

NABOKOV, Vladimir: *Pale Fire*, New York, Random House, 1989 [1962].

18/23 Julho 2005

OS SEMÁFOROS DE *O VENTO ASSOBIANDO NAS GRUAS* DE LÍDIA JORGE

Maria José Galrito Cheira
Escola Secundária D. Manuel I de Beja

Resumo: O quadro teórico genetiano donde partimos levou-nos à observação de alguns sinais textuais perfeitamente determináveis n' *O Vento assobiando nas gruas*. Perante sinais de chegada e/ou de partida, de passagem para o outro lado do texto, recebidos de um livro dotado de imponente presença física, a nossa atenção fixou-se nos modos textuais de sinalização a que *O Vento assobiando nas gruas* recorre. A objectualidade material, gráfica, do romance texto revela a presença de textos, envolvendo, cercando e extravasando, o texto. Nestas condições, a observação das prescrições resultantes de «semáforos» como uma dedicatória, de um índice, de uma epígrafe, conduziu-nos à seguinte conclusão: o dispositivo paratextual, situado no cruzamento de dois sistemas (a produção e a recepção textual) encerra marcas cuja vocação é postular a interacção produtiva entre o texto e o leitor e o seu "arco de triunfo" conseguir predispô-lo para um modo de recepção particular.

Palavras-chave: *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lídia Jorge, paratextos, pragmática, leitor.

Logo salta à vista o rosto, cheio, de *O Vento assobiando nas gruas*. Depois do título, trimembrado, a sua corpulência impõe-se-nos: 538 páginas. Que o vento sopra e circula entre as suas páginas, poderá notar, em seguida, quem o abre ao acaso. Parece, pois, pertinente realçar desde já que o espaço da página deste romance encontra-se preenchido por massas de enunciado distribuídas em blocos gráficos atravessados por intervalos de extensão mais ou menos reduzida, visivelmente avessos a uma justaposição maciça. A tipografia do texto, orientando a percepção, «bradará os [seus] silêncios»? Em boa verdade, perante a copiosidade das manchas em branco de texto não escrito, é-se tentado a avançar a hipótese de que na obra existe como que um traço de vocalidade, como se esses espaços intervalares sugerissem a oclusão de uma voz, como se marcassem um ritmo – o arquejante ritmo do romance.

Olhando para o livro, trajando uma colorida capa, onde letras de vária feição tipográfica são portadoras de comunicações diversas –autor, título, identificação do género a que pertence, editor– o leitor é, ou não, capturado, no sentido em que repara e aceita demorar-se no livro e, impelido pelo fascínio, o compra. Com efeito, todos os segmentos textuais, gravitando à volta deste romance, constituem «uma zona não somente de transição mas ainda de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma

acção sobre o público»[1]. Como adiante se exporá, a *captatio benevolantiae* deste romance mobiliza toda uma sinalética paratextual cuja função pragmática, consiste em se fazer amar pelo leitor. Procurámos, assim, arrancar ao mutismo o seguinte *corpus* paratextual, por ordem de apresentação: nome do autor (no caso autora), título, índice, dedicatória, citação. Guiando o leitor, através da menção do regime de leitura –trata-se de um romance–, chamando a atenção do leitor para o facto de o universo semântico futuro se inscrever numa determinada direcção, o romance, que ora nos ocupa, apresenta-se num livro com um determinado traje. «Ao serviço do texto que constitui a sua razão de ser»[2], o dispositivo paratextual semaforiza o caminho do texto até ao lugar onde se dá o arranque propriamente dito do romance.

De forma muito evidente e indisfarçável, *O Vento assobiando nas gruas* estabelece e desenvolve a «acção sobre o leitor» a que aludíamos, mediante estratégias plurais da sua «maquinaria tipográfica»[3]. Imediatamente apreensível é o facto de o livro insistir na dimensão da sua, digamos assim, maternidade. Há, por consequência, que registar essa insistência. A *dispositio* enformando o campo demonstrativo de natureza física que é a capa do livro, exibe, em primeiro plano um nome próprio, anunciando uma pessoa com existência pública. O nome *Lídia Jorge* surge-nos tipograficamente em posição de destaque na capa - pela forma das letras que o compõem, e, sobretudo, pelo facto da função nominal, identificadora, do género de livro –romance– surgir em segundo lugar e em letras menos impressivas pelo seu volume. A dominância deste modo enfático[4], e fático de existência, lê-se nas marcas abundantes significando que o livro é *de* Lídia Jorge. Ao dar a ver denotativamente o real, o paratexto realça o privilégio concedido à realidade autoral que gerou o texto--romance. Essa origem é-nos comunicada por duas estruturas diferentes, juntivas de duas realidades também elas diferentes –a verbal e não-verbal. Tratando-se, aqui, da operação de designar, estamos em crer que a menção *tout court* do nome da autora não parecia suficiente para garantir o efeito pretendido pelo paratexto editorial. O leitor vê, pois, a autora fotografada, no reverso da página em que se destaca o título, e na contracapa. A estratégia de designação inclui, porém, o acompanhamento do nome próprio pela «fotografia da Autora», como sublinhado na página-ficha técnica do romance. As fotografias reforçam o significante "Lídia Jorge", já que a foto, por «definição o real literal, o *analogon* perfeito»[5], de Lídia Jorge inclusa no corpo de papel do romance,

1.Henri Mitterand, «Les titres des romans de Guy des Cars», *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89.

2. Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987, p. 16.

3. É Roger Chartier quem sublinha o seu poder sobre o leitor, in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 8.

4. No sentido etimológico de «tornar vísivel», «mostrar», «representar».

5. Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 9.

designa, reforçando, a denominação de uma singularidade. Mais do que tudo, o olhar é duplamente convocado: para a leitura da inscrição, através do traçado de letras espessas, da instância fonte do texto, para o ver do rosto identificando a escritora portadora desse nome civil. Tudo se passa como se a totalidade da informação –«isto» é um romance escrito por alguém que se chama precisamente Lídia Jorge– não pudesse, ou não quisesse, fazer a economia de uma corporeidade real, aquela que é claramente denotada pela fotografia. Como se lembrasse ao leitor que o Eu textual não se confunde com o Eu extra-textual, enquanto entidade posicionada num determinado contexto histórico-social e estético-cultural.

À semelhança do dedo indicador que combinado com o polegar faz o movimento de virar uma página, o índice do romance sugere uma leitura orientada, se não guiada. O gesto de apontar, está destacado por letras capitais, espacialmente destacadas no meio da página onde emerge o significante «índice». Relativamente, a este elemento do paratexto, Barthes escreve que «o índice de um texto não é (...) apenas um instrumento de referência, ele próprio é um texto, um segundo texto cuja finalidade é pôr em *relevo* o primeiro»[6]. A ostensão do índice aponta, de facto, para a entrada e a saída do romance. Respectivamente, «Cerimónia» e «O vento assobiando nas gruas». Entre uma e outra, encaixa-se «O livro de Milene». Sendo um texto, mas não ainda o texto, o espaço ocupado pelo índice, cuja natureza é, sublinhe-se, eminentemente linguística, já que o texto propriamente dito é sumariamente préescrito, existindo aí, por assim dizer, em ponto pequeno, demarca, com nitidez material, outros espaços: os espaços que se encontram compreendidos entre os termos inicial, página 13, e final, página 538, da sintagmática textual. Ora o protocolo de entrada do romance assenta precisamente na ideia de *continuum* do texto. Considere-se, a este propósito, o significado assumido pela extensão material da cadeia sintagmática. O romance inicia o seu percurso a partir da página número 13, e termina-o na 496. Efectivamente, entre uma e outra, massas textuais estabelecem as fronteiras da narrativa. Nítidos marcos orientadores da leitura, as partes em que o romance se divide fazem avultar as funções desempenhadas pelo índice: informativa, dramática, e digamos sedutiva. Informativa por que inventaria e hierarquiza as partes de extensão desigual, materialmente fechadas sobre si mesmo, que o compõem (a 1ª tem 30 páginas, a 2ª 453, a 3ª 41), e em torno das quais se organiza e desenvolve. Dramática por que encena as partes constitutivas do romance, chamando à boca de cena os intervenientes estruturando triadicamente o romance. Sedutiva por que estimulando o interesse e o desejo de ler de um leitor bem real –aquele que começou a ler o livro, aquele que verifica que a mensagem, como se costuma dizer, está

6. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975, p. 97. Itálico do autor.

encerrada em limites materiais próprios, sendo a extensão não um factor de avaliação qualitativa, mas uma característica determinada pelo género literário do livro. Note-se, entretanto, que a presença destes vários títulos é acompanhada do seu próprio aparelho de disjunção paratextual –espaços em branco enquadrando cada título em letras capitais, página em branco destacando o título da segunda parte do romance, precedendo pois o início de *O livro de Milene*. Por outro lado, o carácter fático do índice manifesta-se ainda através do seu comportamento acentuadamente injuntivo. Com efeito, o índice lista a composição tripartida do romance, intitulando essas partes, respectivamente «Cerimónia», «O livro de Milene», «O vento assobiando nas gruas». Finalmente, o índice assinala a página respectiva de cada uma dessas partes, põe em andamento a história da «figura central» a que o texto de apresentação, localizado na contracapa, aludia. Ele exibe o carácter sequencial do romance que, organizando-se em parataxe, acumula (mais) três títulos. Os números registam o avanço da dilatação frásica, marcando o percurso textual do romance. E é, enfim, a página 497 que marca o início dum capítulo intitulado justamente «O vento assobiando nas gruas». Sem dúvida pertinente, é também a estruturação do índice, a que corresponde uma distribuição progressiva da sintagmática textual em partes (irregulares), devidamente intituladas. No entanto, e não obstante a reduzida extensibilidade do título, e até física, da primeira parte, simplesmente «Cerimónia», entre a primeira e a última partes, o leitor não deixará de verificar a existência dum denominador comum: ambas, com efeito, dão conta de solenidades ritualísticas como um enterro, um casamento. Efectivamente, estes títulos, com excepção da primeira parte do romance, «Cerimónia», que surge como substância pura esfumando os limites deste anúncio elíptico e peremptório, iniciam-se com o artigo definido «o». No título da segunda parte, o artigo vinca uma atribuição: «O livro de Milene»; na terceira, simultaneamente um movimento e uma localização: «O vento assobiando nas gruas». Frisámos o destaque da ideia de *continuum*, veiculada pelo índice. Ideia essa em que assenta, aparentemente. Dizemos aparentemente, porque, com efeito, o carácter nómada, digamos assim, do título concorre para a sugestão de um certo pendor disfórico. Note-se, então, um outro aspecto acentuando o poder de desordem que, sob uma aparência bem ordenada, o índice encerra. Sabe-se que o lugar primeiro onde de certeza o leitor (re)conhece o livro é a capa. Logo a seguir, o texto da badana apresenta-o como «um livro ancorado sobre dois mundos (...)», para em seguida apresentar o crescimento do livro, através de partes estranhamente interdependentes. Dizemos estranhamente, porque apontando o índice para o armazenamento de «O livro de Milene» dentro do livro nomeado *O Vento assobiando nas gruas* ("mise en abyme"?) poder-se-iam esperar duas ocorrências: 1. ruptura do tecido verbal, a qual, a dar-se, seria de imediato apreensível através da renumeração de cada capítulo a partir de zero; 2. descontinuidade temática, autonomia da «história de

Milene» relativamente às duas outras partes que o romance comporta. No que concerne este possível efeito de leitura, recorde-se que o paratexto foi bem claro instituindo «a figura de Milene Leandro» como «figura central da primeira à última página do livro», intitulado como convém, «misteriosa e equivocamente»,[7] *O Vento assobiando nas gruas*. Importa observar que a demarcação de «O livro de Milene», nestoutro, conduz a duas consequências intimamente correlacionadas. Em primeiro lugar, a delimitação de «O livro de Milene» concentra uma dose considerável de relevo –453 páginas. Tanto mais que o corpo desse livro, que não diz o seu género, oferece-se ao leitor cortado em 24 capítulos, enumerados por números romanos, e aparece-nos objectivamente dominado por aquela «figura central». Ora, se é a palavra «fim», em capitais, na página 496, que aponta para o fechamento de «O livro de Milene», são, no entanto, as referências espácio-temporais que marcam o «fim estrutural»[8] do romance. Notavelmente, o sentido de completude textual só se instala quando a cáusula[9] final, o trinco «Lisboa, 10 de Julho, 1998», pára e fixa, na página 538, o «dito» do romance. Se considerarmos, agora, a extensão irregular das partes que compõem este livro, respectivamente 29, 453 e 41 páginas, podemos dar conta da existência de outro desnível. Tanto assim é que a terceira, quantitativamente uma das menos significativa, dá o seu nome ao romance. A importância que neste contexto é atribuída ao investimento semântico do título *princeps*, no sentido em que convoca em primeiro a atenção do leitor, entende-se como comportamento concorrendo para a intensificação da sua densidade e opacidade semânticas. Parece, portanto, plausível supor que esta dupla presença funcione como lugar onde se realiza a representação discursiva induzida pelo título. Em segundo lugar, o procedimento do paratexto, por meio da sugestiva desarmonia produzida pelo desnível referido, concorre para gerar efeitos de estranheza –temos dois em um livro? eis a dúvida que assaltará o leitor. A patente ausência de divisão em subcapítulos de «Cerimónia», de «O vento assobiando nas gruas», ao contrário, claro está, de «O livro de Milene», inserindo, sublinhe-se, as suas páginas nas de um outro livro que vem depois e se chama *O Vento assobiando nas gruas*, concorre para a instalação de uma certa ambiguidade. Entretanto, para além do que ficou apontado, note-se um outro aspecto manifestativo da lógica do acrescente de que é tributário o paratexto. Ter-se-á presente que o índice refere a página 497 como ponto de abertura da terceira (e última) parte constitutiva do romance. Ora, o que é curioso verificar é que nessa página, mobilizando dois diferentes suportes tipográficos, o romance exibe um ar de incompleto, ou pelo menos de inacabado. A presença de um *Post scriptum* portador de uma evocação que se

7. Charles Grivel, «Puissance du titre», *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p. 172.

8. Segundo a fórmula de Julia Kristeva, in *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton, 1970, p. 50.

9. «Fini sans fin», para Philippe Hamon, «Clausules», *Poétique*, n°6, Paris, Seuil, 1975, p. 500.

desenvolve em 41 páginas, exibe não só uma interrupção mas assinala também uma falta, uma insuficiência textuais colmatadas. Com efeito, o *Post-scriptum* subverte a ideia de *ne varietur*, veiculada pelo índice. Na realidade, se esta «bizarria lexical» se institui como espaço de um vaivém específico na produção, por etapas, do romance, como se vincasse o mecanismo de remissão, reenvio ou apelo ao que anteriormente ficara escrito em «O livro de Milene», ela não deixa de ser também um espaço que sublinha a contemporaneidade e a solidariedade entre escrever e ler. No caso vertente, quem escreveu, releu-se, e acrescentou «ainda ficou por contar O vento assobiando nas gruas». O nome deste acrescente, homónimo do título do livro, duplamente destacado pelo itálico e pelo alinhamento à esquerda, vem adensar a aura semântica desse título. Nesta ordem de ideias, importa realçar a estranheza de, ao contrário do que acontece com a intitulação de «O livro de Milene», os títulos da primeira parte e da terceira aparecerem à vista inseridos na página inicial de cada uma. A numeração titular do aparelho titular do índice provoca indagação sobre o modo do aparecer tipográfico do texto. Com efeito, o carácter contínuo, linear, desta numeração: da página 13 (onde se situa a ideia de partida do romance) à página 497 (mas a fronteira marcando a chegada do romance é a página 538), marca o texto de uma maneira como se fosse uno e coeso, apesar de, relembre--se, graficamente retalhado em três partes. Poder-se-á dizer que cada «fim», respectivamente da primeira e da segunda partes do romance intitulado *O Vento assobiando nas gruas*, dá-nos uma ideia de expansibilidade, já que cada uma destas partes se desenvolve encadeando os restos narrativos da anterior. Justamente enquanto espaço onde o romance desvela, revelando, vectores semânticos e temáticos, o índice subverte a lógica da recepção programada, a lógica de uma estratégia instituída de decifração controlado. É assim que a insubordinação que traz consigo (veja-se a sua específica representação linguística) induz o leitor a pensar que *O Vento assobiando nas Gruas* não tem a obrigação de provar o que se diz na badana, porque afinal se o paratexto está «ao serviço do texto o qual é a sua razão de ser», o texto, quanto a ele, não se ocupa do seu paratexto. Esta última observação conduz-nos ao domínio da inserção da dedicatória e da citação no vasto corpo do livro. Nas palavras de Genette a dedicatória institui-se como «a demonstração (sincera ou não) de uma relação entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade».[10] Lugar da relação Eu-Tu, portanto da oblação consentida, na dedicatória revela-se a instância enunciativa e a sua função própria esgota-se na exibição pública da natureza desta relação. Seguindo a taxinomia genettiana, e justamente em função do exposto, verificamos que a intenção alardeada de ser uma dedicatória encontra-se marcada pela fórmula performativa codificada, precedida da proposição «a». Podemos fazer notar desde já que a primeira impressão que se colhe, desde a

10. *Op. cit.*, pp. 126-127.

primeira leitura, é a do seu carácter digressivo, já que parte da invocação do geral ao particular e remata com a reivindicação da saliência afectiva do «primeiro lugar» para o destinatário citado em último lugar. Também no que toca aos traços formais, a dedicatória do romance, a par da sua expansão discursiva, impõe-se pela capacidade de agarrar o olhar do leitor. Com efeito, a indumentária gráfica, inteiramente em itálico, representa não só um enunciado específico como dá a interpretar a «mais-valia energética» da sua força de enunciação. Concernente ao aspecto discursivo, a dedicatória multiplica e encaixa vários fins. Em todos os casos, o efeito conseguido é fundamentalmente uma certa imponência retórica. Neste aspecto, a dedicatória parece talhada para se instituir como espaço duma certeza, duma partilha, dum exercício de memória. Observa-se que a sequência dispositiva dos enunciados, endereçados «a», reflectem não somente a heterogeneidade dos destinatários homenageados (leitores virtuais) como evidenciam a preocupação em situar o leitor no terreno da rememoração do passado, e do presente, pessoal. Assim, 1. «*A todos aqueles que me falaram* (...)»; 2. «*a quem escreveu na parede da Avenida a seguinte frase* (...)»; 3. «*a Jean Stein*»; 4. «*à minha família querida* (...)». No que diz respeito ao encadeamento frásico, este procedimento desenvolve-se através da acumulação, num primeiro tempo polissindética, de quatro blocos discursivos justapostos, tipograficamente espacejados, constituídos diferente e alternadamente por três e duas linhas fechadas por ponto final. Marcas, em geral, de uma dedicatória como a data, o lugar da enunciação, a assinatura, ficaram em suspenso. De resto, há acrescente ao nível da narração contida na dedicatória, já que esta avança desenhando uma digressão, ao nível da sintaxe que coordena e justapõe e, finalmente, ao nível da figura de retórica convocada: a hipérbole. Note-se, entretanto, que também é visível a nível morfossintáctico e tipográfico a abertura da dedicatória à heterogeneidade. No que a este aspecto diz respeito, encontramos efectivamente na dedicatória marcas tipográficas denotando (i) o realce do primeiro, e plural, destinatário –uso do travessão; (ii) a reprodução das palavras que alguém «escreveu na parede da Avenida»– uso do redondo. Daqui resulta que um dos efeitos produzidos por esta diferenciação, não só de caracteres gráficos como de sinais de pontuação, seja a de um jogo de vozes que se adicionam. O que acabamos de observar insinua já uma conclusão: a de que, sob a aparência externa da heterogeneidade, expressa-se afinal também a diferença enunciativa. Várias são, com efeito, as vozes que, *a cappella,* compõem a enunciação da dedicatória. Enunciação esta constituída pelo entrançamento do dizer e do sentir. Exemplificando: a enunciação que é forçosamente o «agora» do acto de dedicar, arranca com a voz, maiusculada, da *doxa*: «O Mundo é uma extensa narrativa». Nestas condições, o conector argumentativo «mas», funcionando como um corrector e um reajustador da informação, faz intervir uma outra voz, refutando essa asserção, particularmente enfática: «mas quem lhe tece (...) a intriga somos nós». Ora esse investimento na captação do leitor,

intensifica-se com o pronome pessoal «nós» de pendor inclusivo[11] (eu, autora, destacando que «o Mundo é uma extensa narrativa», mais tu, leitor, que compartilhas um mesmo agir), confirmando a justeza da presença duma enunciação conjunta. Na verdade, um «nós», reduzindo a diferença entre os dois, diz em uníssono que «tece a intriga do Mundo», concebido, e sugerido, como uma «extensa», e acrescentaríamos nós duradoura, «narrativa». Ora esse investimento na captação do leitor, como se lê, nas formas verbais: «é, somos, tece» exprimem o valor temporal do presente do indicativo que, como se sabe, dá conta da relação temporal de coincidência entre os dois pólos da situação de enunciação. Seguidamente, esta voz, melhor dizendo: estas vozes, cruzam-se com a voz do Eu, indicando o seu primeiro dedicando. Justamente em função do relevo expressivo conferido ao modo de aparição deste, sinalizado tipograficamente, do modo como vimos, apreende-se uma cesura no seio do movimento rítmico imprimido. Com efeito, quando Lídia Jorge escreve: «O Mundo é uma extensa narrativa, mas quem lhe tece a intriga, grande ou pequena, somos nós. –A todos aqueles que me falaram dos seus enigmas, por partilharem da mesma suspeita», não se poderá negar que o recurso ao travessão funciona como autêntico separador tipográfico, demarcando, na mesma linha, dois enunciados diferentes, ambos fechados por ponto final. Longe de ser casual, a abertura à heterogeneidade intensifica-se no bloco discursivo seguinte: «E também a quem escreveu na parede da Avenida a seguinte frase - Vem só e traz as Estrelas. Claramente se verifica, nesta espécie de rasgão sintáctico sugerindo «que as palavras não existem sem ser de alguém»[12], que quem dedica dá a palavra a uma voz enunciativa diferente. Como tal, as suas palavras são moduladas tipograficamente pelo uso do redondo. Mas mais do que isso, o estatuto híbrido da dedicatória, a sua dinâmica de memória presentificada, deixa perceber que traz consigo uma ideia de valoração. Trata-se, com efeito, de pagar uma dívida. Uma dívida de gratidão, como estas palavras transcritas sugerem: «Principalmente à minha família querida, que suporta que eu viva outras vidas, em primeiro lugar». Destaque-se que a presença no enunciado de formas verbais no presente do indicativo, torna sensível o facto de que «viver outras vidas, em primeiro lugar», ou seja escrever, é uma actividade com os seus custos. Custos esses que, durativamente, são «suportados» por uma «família querida». A dimensão de dívida, reforçada pela convocação explícita dum «tu» que desempenhou uma determinada acção –falar[am]– cujo pronome «me» constitui o objecto directo desse verbo exprimindo o próprio processo da enunciação, conjuga-se também num passado onde se destaca, ainda quem de forma anónima, «escreveu na parede

11. O «nós» inclusivo é uma das categorias linguístico-semióticas teorizadas por Émile Benveniste, em *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, 1966.

12. T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique*, Paris, Seuil, «Poétique», 1981, p. 83.

da Avenida» palavras que, permanecendo na memória da autora, são citadas. Particular relevo merece o dedicando Jean Stein que, reitere-se, «não se importou de ouvir com paciência a história de Milene, quando ainda era um esboço alvoraçado». Com efeito, semelhante razão dá ao leitor uma informação de monta sobre uma experiência originária: ao princípio *O Vento assobiando nas gruas* foi narração oral.

A dupla marcação de que se reveste a dedicatória –a do sujeito da enunciação e a de um momento que não é a experiência fictícia do tempo - estabelece portanto uma relação directa com o vivido do Eu, o qual, pormenor significativo, confere um estatuto de «realidade verdadeira» à «história de Milene». De imediato, a referência explícita a uma realidade intratextual que, como estabelece o índice, constitui uma das partes d' *O Vento assobiando nas gruas*, apaga a distinção entre seres vivos e seres de «papel e tinta» já que a personagem Milene «se dá a ler como um outro *vivente* susceptível de vários investimentos».[13] Finalmente, no duplo movimento de recuo, esquivando e demorando a mostração do texto do romance, e de realce das diferenças que o constituem, o romance foi buscar ao imenso território da intertextualidade um texto-outro. Referência extra-textual, a convocação de uma citação[14] anula, à primeira vista, o sujeito da enunciação patente na dedicatória. O "eu" é já "um outro" de nome Dylan Thomas. Dele, foi re-escrito um pedaço de texto, «já de si significante, para o fazer funcionar dentro de um novo sistema significante».[15] Desse texto reproduzido, se guarda uma reminiscência de leitura: a recepção e a transmissão antecipam a produção. Nestas condições, tal como a referência a Faulkner na dedicatória, a sua função fática reside, essencialmente, na busca de conivência com o leitor. Não é certo por acaso que em palavras da citação, como «sopro do vento», «carrasco», «sudário», ressurgem semas que privilegiam a ressonância evocativa de acções, de ideias, adensando a significância do título. Se o leitor tiver em conta o carácter prospectivo da citação, facilmente considerará o seu funcionamento como sinal alertando-o para a exploração do universo semântico futuro numa determinada direcção, visto que o texto contém sempre «uma notícia sobre o seu modo de emprego».[16] Quem cita, recorda-se. De algo, de alguém, ou de algo de alguém. A emergência da alteridade no texto, num preciso quadro espacial mobilizando dois suportes tipográficos diferentes (o itálico e as letras capitais em romano), reside na fisionomia linguística e na cadeia fónica do nome próprio, sugerindo um universo cultural inteiramente estrangeiro. Que o efectivo destaque do nome próprio, assume contornos modais, prova-o, antes de tudo, a amplitude dos

13. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, «Écritures», 1992, p. 108. Itálico do autor.

14. Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*

15. Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 135.

16. Tzvetan Todorov, «La lecture comme construction», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, «Points», 1978, p. 184.

caracteres em letras capitais. Assim, o que resta da curva melódica comunicando a tessitura e a força ascensional da entoação de uma voz dizendo a importância afectiva, cultural, de Dylan Thomas, foi convertido em sinal tipográfico. Em boa verdade, mesmo o texto da citação é diferente. A reforçar esta observação, considere-se o seu modo de aparecer: dirigido para a frente, italicamente. Diferente também porque se trata da transcrição de um poema composto por cinco versos de índole lírica, dispostos de forma irregular, atribuído a alguém cujo nome reenvia a um espaço e a uma língua outros que não a do romance. Citação alógrafa, o leitor aí encontra Dylan Thomas como fonte por onde corre, e donde se recebe, a enunciação mencionada. Observe-se, todavia, que a citação exibe um silêncio. Neste caso, a citação inscrita numa temporalidade necessariamente diferente da produção em primeira mão, nada nos diz sobre as raízes espaciais e temporais do texto extraído. Ao inscrever o silêncio de suportes lexicais culturalmente determinados, a citação, institui-se em estrutura interpelativa: cabe ao leitor tomar a iniciativa «de ajudar o texto a funcionar, dando a sua achega», segundo escreve Umberto Eco[17], para preencher os buracos, as elipses da mensagem, prolongando desse modo o texto muito para além da suas páginas impressas. O Eu, que é decerto o da mão que escreveu, e dedica, o romance apropria-se as palavras do outro, reinsere-as num novo contexto, acrescenta esse novo texto ao *corpus* do texto então já escrito, partilhando com todos aqueles que o lêem não só uma experiência de leitura como também um *fazer* em acção –a expansão, mediante recepção produtiva, de um texto (amado?), arquivado, na arquitectura de um outro livro– *O Vento assobiando nas gruas*.

Concluindo sobre a estratégia dos semáforos do romance em questão, diremos que a sua heterogeneidade linguística, não se assumindo exclusivamente como matéria verbal de encher, solicita, apela, insistente e intensamente para o leitor.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland (1982), *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques IV,* Paris, Seuil, col. «Points».

BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, col. «Écrivains de toujours».

BENVENISTE, Émile (1966.), *Problèmes de Linguistique Générale,* Paris, Gallimard.

17. *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

CHARTIER, Roger (1993), *Pratiques de la lecture,* Paris, Payot et Rivages.

COMPAGNON, Antoine (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Seuil.

ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduzido do italiano por Myriem Bouzaher, Paris, Grasset.

ECO, Umberto (1985), *Apostille au Nom de la rose*, tradução do italiano de M. Bouzaher, Paris, Grasset.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, col. «Poétique».

GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque,* «Puissance du titre», La Haye, Mouton.

HAMON, Philippe (1975), *Poétique, n°6,* «Clausules», Paris, Seuil.

JOUVE, Vincent (1992), *L'Effet-personnage dans le roman,* PUF, col. «Écritures».

KRISTEVA, Julia (1970), *Le Texte du roman*, La Haye, Mouton.

LANE, Philippe (1992), *La Périphérie du texte,* Paris, Nathan.

MAINGUENEAU, Dominique (1991), *L'Analyse du discours,* Paris, Hachette.

MITTERAND, Henri, «Les titres des romans de Guy des Cars», *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 89.

PARISOT, Fabrice (1999), *Narratologie. Le paratexte, n° 1,* «Réflexions autour d'une composante paratextuelle», Paris, CID.

TODOROV, Tzvetan (1978), «La lecture comme construction», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.

TODOROV, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine, Le Principe dialogique,* Paris, Seuil.

AS COISAS DA ALMA, DE JOÃO DE MELO, OU ESTÓRIAS DE *PERSONAGENS FELIZES COM LÁGRIMAS*

Maria Manuela da Silva Duarte
Instituto Politécnico da Guarda

Publicada em 2003, a obra *As coisas da alma* recupera o registo contista que João de Melo iniciara com a publicação de *Entre Pássaro e Anjo* (1987) e *Bem-aventuranças* (1992). As personagens incomuns pelas experiências vividas, excêntricas na duplicidade de sentido que o vocábulo admite, de que o autor se ocupou nos primeiros livros de contos, dão lugar a personagens com características peculiares, no entanto, vulgares nos seus desejos e fraquezas. Não primam pelo carácter extraordinário ou mesmo fantástico que nos habituara o autor, destacam-se sim pela existência vulgar, pejada de tumultos e sonhos também eles comuns.

O tom realista-fantástico que perpassa por *Entre Pássaro e Anjo* e *Bem-aventuranças* dá agora lugar ao tom intimista e confessional, sugestivamente proposto pelo título da obra. Os assuntos da alma convocam a homogeneidade temática dos 15 contos que a integram.

O vocábulo *alma* remete-nos para a crença cristã de existência de uma componente imaterial, que habita o corpo, e que será responsável pela salvação ou condenação do Homem. O termo convoca, inevitavelmente, outro— fé. Os cristãos defendem a existência da alma porque acreditam na redenção, pela remissão dos pecados, porque têm fé na ressurreição desse elemento etéreo[1]. Na obra, dois contos afloram a temática: "Carpe diem" e "Ouro, incenso e mirra".

No primeiro, Manuela incarna a personagem que explicita na perfeição essa crença, ao chorar diariamente, de forma pungente e convicta, pela culpa alheia e faltas cometidas pelos que a rodeiam. Com tal atitude pretende a sua salvação ("Por isso ela chora tanto e a toda a hora: um desespero capaz de redimir os sofrimentos e a condenação definitiva do mundo. Pelas suas contas, tudo estará saldado a respeito da sua alma: a morte pode muito bem vir e levá-la para a fazer presente ao Juízo Final: Deus lhe apontará os portões do Paraíso" (Melo: 2003, 163). No segundo conto assistimos à perda de fé em

1. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 29: "Le mot âme évoque un pouvoir invisible: être distinct, partie d'un vivant, ou simple phénomène vital; matériel ou immatériel, mortel ou immortel; principe de vie, d'organisation, d'action; sauf fugaces apparitions, toujours invisible et ne se manifestant que par ses actes."

Deus. O narrador adulto, ao reflectir sobre a sua crença, descobre que fora "um puro-sangue de Deus" (Melo: 2003, 39), porém, hoje volvidos alguns anos sobre esse estado de graça, dá-se conta que essa fé esmoreceu, confessa que aquilo que outrora fora uma epifania é hoje uma ausência: "Agora Deus é uma presença fria na minha vida. Não sobra em mim uma idade precisa para definir e reaver a fé antiga" (Melo: 2003, 43).

Destaque merece na obra o tema da alma e dos assuntos a ela associados, já que a introdução de duas epígrafes aponta para tal facto. Ao reproduzi-las o autor confere-lhes um papel de destaque, pois " l'épigraphe attire l'attention sur la réutilisation d'une œuvre à des fins autres que celles prévues à l'origine" (Sangsue: 1994, 29), desempenham "une fonction de commentaire, (...) d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre" (Gennette: 1987, 145).

A obra *As coisas da alma* inicia com três epígrafes, a saber: de Elio Vittorini, extraída do romance *Gente da Sicília*, de Teixeira de Pascoaes, da obra *O Homem universal e outros escritos* e de Walt Whitman, do livro de poemas *Canto de mim mesmo*. Acreditamos que tal selecção não foi inusitada nem descuidada, eclético nos géneros literários que cultiva, João de Melo procurou que o pensamento de três escritores servisse de mote à sua colectânea de contos. Assim, os intertextos citados provêm de diversos géneros, respectivamente, narrativo, com dois exemplos, o romance e o ensaio, e o lírico, com um poema. As epígrafes denunciam, desde logo, a vontade do autor em destacar as temáticas que a cada uma diz respeito. A narrativa de Vittorini relata o retorno de alguém a casa que, depois de 15 anos de ausência, constata que não pode ser recuperado o tempo vivido, nem as sensações outrora experimentadas, sentindo-se, portanto, um estrangeiro na própria terra. A segunda e terceira epígrafes remetem-nos para a crença na existência da alma; Pascoaes defende ser ela a característica comum a todos os seres humanos e responsável por nos distinguirmos uns dos outros, Whitman reafirma que alma e corpo são indissociáveis; a presença de um elemento corrobora e reclama a do outro. As citações recuperadas por João de Melo deixam antever a intenção de glosa no que às temáticas diz respeito. Os 15 contos que integram o livro retomam a ideia da partida, seja ela simbólica ou real, seja uma partida de um espaço físico, ou de uma geografia pessoal, íntima, como o é o lugar da infância. A par deste motivo, encontra-se o tom confessional que ouvimos da voz das personagens e faz eco do título da obra, revelando vivências sem nexo, carentes de sonhos e plenas de angústias— em suma, coloca a nu 'coisas da alma'.

Em torno dos dois eixos que traçámos, o da partida e o da confissão reveladora da intimidade pessoal de cada personagem, gravitam, respectivamente, os contos "Algo como um regresso a casa"; "A barragem" e "Movimento de partida"; "O vinho"; "Carpe diem" e "O conto de mim

mesmo".

No que ao primeiro *leitmotiv* diz respeito, e retomando a epígrafe de Vittorini, João de Melo insiste na problemática da 'necessidade de partir mas querer ficar', uma contradição que o autor já sublinhou em textos anteriores, ao dar voz a personagens que vivenciam o drama da despedida de lugares e pessoas, e de contacto com um mundo novo e desconhecido[2].

Em "Algo como um regresso a casa", o título deixa perceber que estaremos perante uma tentativa de aproximação a um retorno às origens. A indefinição veiculada pelo pronome justifica-se pela natureza deste regresso: Manuel não anseia por ele, não parece assolado de saudades daqueles que não vê há alguns anos, ou dos lugares que não mais revisitou. Impelido a sair da ilha, por ser acusado de sindicalista revolucionário e comunista, não regressa com o desejo de vingar os que o expulsaram e obrigaram ao exílio em Lisboa, não retorna com vontade de ostentação das vitórias conseguidas nos anos que passaram: "ei-lo num retorno a frio, regressado ao nada e a coisa nenhuma do tempo e da história (...) trazido pelo esquecimento do passado, pelo desencanto da saudade" (Melo: 2003, 61). Voltar aos Açores significa, enfim, para a personagem que não rejeita o seu percurso de vida, um retorno ao seu eu, não teme voltar à ilha, pois percebe que esse percurso de volta terá que ser completado a fim de que se feche o ciclo[3] iniciado em 1975, aquando da expulsão. Consciente de que retornar aos Açores, não significa repor o passado, colocá-lo em movimento como se não tivesse havido uma partida e uma dor que engrandece com o tempo e com a distância, Manuel sabe que é impossível voltar atrás, recuperar o outrora, pois nem lugares nem as pessoas se repetem no tempo: "nós somos de um tempo e de um lugar enquanto podemos voltar ao seio daqueles que o habitam. Depois disso, tudo é outra coisa" (Melo: 2003,

2. O romance *Gente feliz com lágrimas* (1988) coloca-nos perante uma personagem que procura ajustar contas com o seu passado de miséria, tanto no plano material como no dos afectos. Oriundo de uma família extremamente pobre e ignorante, Nuno Miguel assiste à dor, pessoal e alheia, daqueles que almejam na emigração o conforto nunca experimentado. No entanto, apesar de deixarem para trás coisa nenhuma, agoniam no momento de se despedirem da ilha e demandarem ao desconhecido, denunciando sentimentos paradoxais que o fenómeno agridoce da mudança arrasta consigo.

A colectânea de poesias *Navegação da Terra*, dividida estruturalmente em quatro capítulos, tem um ("Navegação da terra") dedicado a essa emergência de sair de um lugar para outro, de abandonar a ilha, fazendo cumprir um destino que parece delineado para o açoriano, como o ilustram os poemas "O mar e o silêncio" e "Olhar com navio dentro": "Não existe olhar sem navio/ na ilha: o homem tem no mar/ o destino acordado e o / rumo de embarcar" (Melo: 1980, 43).

3. Manuel incorpora um princípio da filosofia neo-platónica que entende o regresso a um lugar como um retorno, também, a si próprio, num processo que se define pela união de duas extremidades: a do passado e a do presente: "Tout le dynamisme de la philosophie néo-platonicienne est conçu suivant le schéma de l'émanation de l'Un et du retour à l'Un (…) le symbole du retour est celui de la phase finale du cycle". Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 808-809.

61). Manuel anseia ainda pertencer a 'esse tempo e lugar' a que intimamente está ligado como bem o mostra ao identificar o espaço geográfico açoriano com a intimidade de um espaço exíguo mas deveras privado como a casa, cujas conotações simbólicas remetem para a ideia de refúgio e protecção[4].

Se em "Algo como um regresso a casa" existe a possibilidade real de retorno, e a partida de um lugar se refaz nesse movimento inverso, enfraquecendo a dor do afastamento e da perda, no conto "A barragem" tal reposição do equilíbrio não se verifica. Obrigados a abandonar a aldeia de Eirado devido à construção de uma barragem, os habitantes sentem essa saída como se emigrassem, e não apenas se deslocassem na região: "Vê-os à deriva, em debandada de dentro para fora de si. Recolhem e guardam as suas coisas (mobílias, roupas, loiças e outros haveres), mas é como se estivessem de partida para um outro país, o do sem regresso e do exílio final, o país de uma passagem estreita e escura para a morte" (MELO: 2003, 68). Ainda que houvesse a preocupação dos senhores engenheiros em copiarem o traçado das avenidas e dos monumentos, em reproduzir fielmente as habitações e os lugares de lazer, a nova aldeia, cópia da antiga, jamais será igual, pois toda a tentativa assenta numa impossibilidade: a de "lhes emprestarem a ilusão de irem mas continuarem a ser os mesmos homens, mulheres e crianças, ainda que noutro tempo e noutro lugar" (Melo: 2003, 69).

Despojados dos lugares aos quais associam experiências incontáveis, os habitantes sentem que têm uma vida para dar continuidade, porém, sem terem onde lançar a âncora deste novo navio que se impõe que comandem. Ao novo espaço falta-lhe a força da memória, está vazio de recordações, de acontecimentos, em suma, carece de identidade e de alma como nos revela o pensamento da personagem que se despede da antiga aldeia com nostalgia: "usa apenas da fé e da imaginação para acreditar que será verdade as pessoas sobreviverem (…) ao sentimento de uma realidade subitamente posta fora de tempo e lugar, para a qual seria preciso inventar tudo de novo: a configuração, a história, o nome dos objectos, o segredo das casas, o amor e o ódio que não podem ser repetidos numa única noite, em nenhuma outra cama— tal como nunca o mesmo diferente sabor da comida se repete à mesma diferente mesa de uma cozinha" (Melo: 2003, 70). Apesar de serem personagens que deixam para trás uma exígua riqueza, pois precários são os seus bens, sentem a perda como se naquele lugar possuíssem lautos patrimónios, só eles compreendem esta perda já que ela apenas pode ser avaliada quando sentida. Atente-se no olhar de despedida que Ana Maria, sinédoque dos habitantes de Eirado, entrega à aldeia que abandona: "Assim suspensos do silêncio do vale, são ainda mais belos e mais límpidos do que antes, os bois. Mas ela olha e volta a olhar, sente

4. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 604.

que uma vez mais a enganaram os sentidos. Não estão lá os bois nem os montes. Na verdade, ela também não estava olhando com os olhos, nem escutando com os ouvidos. Fazia-o com o coração, com o sentimento de olhar e ouvir as coisas do amor e da imaginação" (Melo: 2003, 67).

De partida, agora para outro país, fala o conto "Movimento de partida". Pela memória, o narrador adulto presentifica um momento doloroso ao qual assistiu, ainda menino, e que não conseguiu esquecer, o momento da despedida daqueles que abandonavam a ilha e os familiares, trocando-os pelo sonho de abundância das Américas. Repete-se o paradoxo, já atrás sublinhado, de sentirem que não querem nem desejam a saída para o desconhecido, mas que têm que fazê-lo porque a necessidade material a isso os obriga. Coagidos pela razão a fazer cumprir um destino que o coração contraria, partem deixando para trás muito de si, abandonam o lugar de origem e nele a própria identidade, saem "como se estivessem para separar-se não da aldeia e da família, mas da própria vida" (Melo: 2003, 76).

O conto é narrado em analepse, o que permite ao narrador autodiegético um distanciamento esclarecedor do episódio a que assistiu na infância e que deixou em si marcas indeléveis. A percepção da dor que experimentam os que partem e os que vêem partir é compreendida, volvidos anos, quando ele próprio sai da ilha e vive, também, a experiência da emigração. O olhar lúcido contrasta, hoje, com o olhar ingénuo de outrora: "Todavia, creio que o primeiro de todos os movimentos da infância foi o da partida. (Mais tarde, compreendi que esse era um movimento total e definitivo, o que para sempre nos levava para fora dos Açores) (Melo: 2003, 75). Assistimos ao "desdobramento—registo de uma infância ignorante da verdade (ignorância, contudo, insatisfeita) e de um mundo adulto que 'sabe' " (Tacca: 1983, 131). Mais do que recordação presa ao fio da memória, o episódio é evocado[5], presentificado, o que deixa antever a importância do mesmo no percurso de vida da personagem, trata-se de uma "evocação (…) tão viva que parece abolir a distância. O narrador revive plenamente o seu passado. Quase poderíamos dizer que vive nele. Por isso, relato e evocação, tempo de narração e tempo daquilo que é narrado, estão extremamente interpenetrados: quando o narrador evoca é como se 'visse'" (Tacca: 1983, 131) — como se assistisse, outra vez, à despedida da tia Urbana que emigrava para a América: "enchi-me de uma vaga dor de alma, ao mesmo tempo alheia e saída do fundo das minhas lágrimas (...) no fundo da minha alma, despedi-me, também eu, de tudo e de todos: dela, da infância e da família,

5. Bernard Pingaud distingue entre memória e recordação, defende que associada à primeira está a ideia de actividade, de movimento contínuo, enquanto que a segunda se conota com o estatismo: "Mas não há dúvida que há que distinguir entre recordação e memória. A recordação é um estado, a memória um acto. Para que a recordação se torne presente na consciência é necessário que a memória a obrigue a isso". Cf. Bernard Pingaud, "Alain Resnais", in *Muriel*, "La loca poesia", Buenos Aires, 1969.

do tempo e da idade" (Melo: 2003, 77-78).

A demanda de outras geografias, por vezes simbólicas, quando implicam uma saída para fora de si, provoca nas personagens sentimentos tumultuosos que envolvem o âmago do ser, a própria alma. Como atrás referimos, distinguem-se nitidamente duas temáticas na colectânea, ainda que uma justifique e reclame a outra, como claramente o ilustram as derradeiras palavras do conto "Movimento de partida", proferidas pela personagem. A alma é sentida como o lugar recôndito em que o Eu verdadeiro, autêntico e uno habita, portanto, revelá-lo é entrar na privacidade íntima de cada indivíduo, defraudá-lo é aniquilar qualquer possibilidade de dar sentido à vida.

O conto "O vinho" recupera, também ele, a epígrafe de Vittorini, que destaca o papel revelador desta bebida. Um grupo de funcionários de escritório partilha entre si, não só o local de trabalho, mas também o fardo de dar continuidade a vidas sem sentido, porque vazias de sonhos e ambições, isentas de coragem de afirmarem aquilo que são. Ao final da tarde, depois de um dia rotineiro e previsível, cumprem o ritual de se embebedarem na taberna do Morais— o taberneiro que apenas é feliz quando eles elogiam a excelência do seu vinho. Cada um procura embriagar-se, propositadamente, para permitir que se revele a sua autenticidade. O vinho torna-os homens livres, sem preconceitos ou medos de mostrar o eu genuíno que, durante o dia, refreiam e escondem: "bebemo-lo em fulgor e em profundidade; com o método de quem precisa de coragem e da ascensão do vinho— que nos torna a todos facundos, poéticos, e mais humanos e mais livres" (Melo: 2003, 22).

A embriaguez permite extravasar pensamentos e emoções reprimidas, mas também a ilusão de que alterar o rumo da vida ainda é possível, assim, e como lucidamente[6] reconhece a personagem-narrador, bebem "para mudar, e para simplesmente deixar[em]de ser homens para nada" (Melo: 2003, 22). A ideia de inutilidade da vida conduz, inevitavelmente, ao desejo, ainda que sub-reptício, de desistência, de fuga. Ao coisificar a vida, ao apresentá-la como objecto que se deteriorou, a personagem confessa: "sempre que à alma me vem a dor em cinza da minha existência, é que eu sei como só o vinho me pode salvar. O tempo não passa nem está parado. Mas a minha vida gasta-se" (MELO: 2003, 18) No vinho encontram também o mecanismo que possibilita a evasão, que permite "mudar de vez em quando o (…) mundo, soltar o pássaro que (…) deixou de cantar, (…) rasgar a vela do (…) barco e erguer ao vento do mar

6. Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 1016 : "le vin est très généralement associé au sang, tant par la couleur que par son caractère d'*essence* de la plante il est en conséquence le *breuvage de vie* ou d'*immortalité*. Particulièrement— mais non exclusivement— dans les traditions d'origine sémitique, il est en outre le symbole de la connaissance et de l'initiation, en raison de l'*ivresse* qu'il provoque".

impossível os destinos da alma" (Melo: 2003, 25).

Essa libertação é, no entanto, fugaz, a felicidade tem apenas a duração da embriaguez, rapidamente recoloca no vazio aqueles que se despediram "de todos e de cada um dos seus sonhos de homem" (Melo: 25).

"Carpe diem" explicita a intenção de glosa da locução de Horácio[7], invertendo[8] o sentido que a mesma ganhou. Manuela tem a seu cargo a tarefa hercúlea de salvar o mundo por meio das lágrimas e de orações. No entanto, um gesto nobre desta natureza não lhe devolve a tranquilidade que almeja e que apenas reencontra no álcool: "bebe para voltar a rir. Ri com gosto, sentindo o ventre estremecer de prazer, como quando o bebedolas do marido morria de paixão pela sua (...) intimidade, e ela ainda gostava do amor dele" (Melo: 2003, 167). Trata-se uma vez mais de uma felicidade condicionada à duração do estado ébrio, uma felicidade fingida porque ilusória, como o é também a exortação para que parece remeter o título do conto. Manuela não *aproveita o dia*, engana-se, sempre que liga o televisor ilude-se ao pretender viver a vida das personagens das séries de ficção: "sempre que abre a televisão, o que vê e ouve entra em tudo o que nela vive. Começa por abandonar-se à música dos cantores. Canta imitando-lhes a voz e os gestos em palco (Melo: 2003, 164)

Em "O conto de mim mesmo" o real e o onírico interpenetram-se. O texto conduz o leitor para uma interpretação de leitura que, no final do conto, se desfaz, gorando o seu horizonte de expectativa. Aquilo que é apresentado como real, sabemo-lo, por fim, que foi sonhado pela personagem. Atormentado pelos princípios[9] que traiu, pelos ideais que frustrou, imagina-se a ser sovado por alguém que conhece a mentira na qual se tornara e o acusa de se haver transformado num 'lacaio da burguesia' (Melo: 2003, 174). O espancamento, fictício afinal, funciona como castigo para as faltas cometidas. O corpo é mortificado pelas pancadas e o desmaio que sobrevém à dor possibilita a libertação da alma, que livre "pairava (…) na ausência dos cinco sentidos" (Melo: 2003, 179) e também o aniquilar da consciência sobre o engodo em que se transformara a sua vida. Todo este processo de revelação ocorre no domínio do sonho, porém, quando se dá conta da estranheza da fantasia sonhada, a personagem prolonga os sentimentos que já experimentara: persiste a certeza de uma consciência atormentada, de se sentir um ser à deriva, que desistiu da vida quando abandonou os ideais e se entregou a uma existência

7. Cf. Horácio, *Odes*, I, 11, 8

8. Adoptando a nomenclatura proposta por Genette, classificamos o título do conto em estudo de irónico ou antitético, já que o mesmo "fonctionne par antiphrase (...) parce que le titre fait antithèse [au conte]" Cf. GENETTE: 1987, 79.

9. Cf. João de Melo, *As coisas da alma*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 2003, p. 174: "era um infiel e um mentiroso popular. Mentia de viva voz e por escrito; traía a minha pele com a mesma facilidade com que sujava a minha roupa".

que ele conota de adormecida, denunciando o torpor com que tem conduzido a vida: "a minha consciência devia estar mais ou menos como o meu corpo: coberta de lástima. Sentei-me na cama, acendi a luz (...) não vi nenhum sinal de outra presença humana na minha vida. (...) Quem sou eu? 'Talvez um outro', pensei. 'O lacaio de si mesmo. O do sonho perdido numa qualquer esquina de Lisboa. Aquele que não encontra outro final para o sonho, senão desistir dele, suspender o conto. E despertar' " (Melo: 2003, 180).

Encontram-se sintetizadas nesta personagem as restantes dos contos já explorados. Com vidas anódinas, porque se recusaram lutar pelas crenças pessoais, porque se resignaram à rotina de uma existência que nunca desejaram, mas sem força anímica capaz de lhe inverter o rumo fatídico, todas partilham o desejo de fuga, de morte, ainda que aparentem deter uma vida feliz: o homem que se embriaga para esquecer que diariamente se levanta "sem o prazer único de estar vivo" (Melo: 2003, 18), os habitantes de Eirado partem para a nova aldeia como se fizessem a travessia de uma "passagem estreita e escura para a morte" (Melo: 2003, 68), aqueles que abandonam os açores para emigrarem, fazem-no como se se despedissem "da própria vida"; Manuela sabe ter um desígnio a cumprir, remir os pecados do mundo, porém, sente "um quase desejo de renunciar à vida" (Melo: 2003, 157), finalmente, a personagem que vive a vida como se de um sonho se tratasse, que se assume como personagem de um conto, nega qualquer possibilidade de identificação com o real, assume uma existência condicionada às páginas de um livro no qual se encontra inscrito. Deste modo, admite que o *conto sobre si mesmo* (como o título antecipa) deverá ser finalizado, reconhece ser "aquele que não encontra outro final para o sonho, senão desistir dele, suspender o conto" ((Melo: 2003, 180).

Se admitirmos, como Frédéric Gaussen, que o sonho é o "symbole de l'aventure individuelle (...) l'expression la plus secrète et la plus impudique de nous-mêmes", a personagem manifesta a clara vontade de pôr fim à vida, de desistir dela. Este será o desejo que radica no âmago do seu ser, atendendo a que o sonho é, como defendeu Freud, "la voie royale pour parvenir à la connaissance de l'âme" (Chevalier e Gheerbrant: 1982, 809). Por meio do sonho procura concretizar aquilo que na realidade não consegue colocar em prática. Porém, esse desejo de evasão, o processo de fuga, afinal de si próprio, justifica-se pela busca de um eu mais autêntico, verdadeiro para consigo mesmo e que apenas se revela naquilo que tem de essência primordial –a alma.

Eis as personagens para quem o autor quis inventariar um balanço de tal modo em débito que lhes negou, até, a denominação. Dos contos analisados, apenas duas têm um nome que as identifique: Manuel e Ana Maria (já que no conto "Carpe Diem" o nome da personagem se repete, pois é o feminino de Manuel). Nomes que são também eles significativos pelo valor simbólico que carregam no universo considerado de 'coisas da alma'. Manuel é a forma

aferética de Emanuel (do hebraico Immanuel[10]), ou seja, «Deus [está] connosco», Ana evoca o nome da esposa de São Joaquim, a mãe de Maria que, por sua vez, e segundo o mito cristão, é o nome da mãe de Jesus –nomes reveladores com idêntico valor espiritual para os crentes. A denominação simbólica das personagens parece justificar o substantivo 'coisas' que figura no título da obra, preenchendo-o de sentido. No livro não se abordam apenas assuntos relacionados com a alma, mas também com a espiritualidade e a mitologia cristã.

João de Melo inscreve as suas personagens num universo onde a dor e a busca de sentido para existências patéticas são uma constante. Os seus 'seres de papel' –que, não raras vezes, parecem partilhar connosco vivências tão verosímeis que evocam indivíduos com existência real– iludem-se e fingem acreditar que, afinal, vivem felizes, condicionados por reveses que enformam e são inevitáveis nas suas vidas, resignam-se, afinal, à condição de *personagens felizes com lágrimas*.

BIBLIOGRAFIA

Bíblia Sagrada (1988): 14ª. ed., Lisboa, Difusora Bíblica.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT: Alain (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter.

GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

HORÁCIO: *Arte Poética* (1984) (Trad. R.M. Rosado Fernandes), Lisboa, Inquérito.

MELO, João (1988): *Gente Feliz com Lágrimas*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (1990): *Entre Pássaro e Anjo*, 2ª. edição, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (1992): *Bem-Aventuranças*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MELO, João (2003): *As coisas da alma*, Lisboa, Publicações D. Quixote.

SANGSUE, Daniel, (1994): *La Parodie*, Paris, Hachette.

TACCA, Oscar (1983): *As vozes do Romance*, (Trad. Margarida Coutinho Gouveia), Coimbra, Livraria Almedina.

WHITMAN, Walt (1999): *Canto de mim mesmo*, (ed. bilingue. Trad. José

10. Cf. *Bíblia Sagrada*, (1988), 14ª. ed., Lisboa, Difusora Bíblica: Isaías profetizou o nascimento virginal de Jesus Cristo, referindo também o nome pelo qual Deus pretendia que fosse denominado: "Por isso, o mesmo Senhor por sua conta e risco, vos dará um sinal: / Olhai: a jovem está grávida e dará um filho, pôr-lhe-á o nome de Emanuel"(Is 7.14). O mesmo versículo é citado em Mt 1.21-23.

Agostinho Baptista), 2ª. edição, Lisboa, Assírio&Alvim.

ZERAFFA, Michel (1971): *Personne et Personnage. Le Romanesque des Années 1920 aux Années 1950*, Paris, Éditions Klincksieck.

DE COMO EXORCIZAR FANTASMAS

Teresa Cristina Cerdeira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

L'oeuvre moderne fournit son propre mode d'emploi.
Antoine Compagnon,
Les cinq paradoxes de la modernité[1]

Resumo: De um romance que se inicia pela irrupção de um acontecimento insólito poder-se-ia esperar o encaminhamento do discurso pelas vias do fantástico. Não é, no entanto, esta a aposta do último livro de Helder Macedo, a que ele deu, muito a propósito, um título também inesperadamente insólito: SEM NOME. Na verdade, o autor parece tangenciar desde há muito essa via discursiva – que, só como opção inicial, chamaríamos de «fantástica» – para, em seguida, no seu revés, melhor ir aproximando os personagens e a trama romanesca de um terreno onde a plausibilidade do insólito é menos indício de fantasia que alargamento das possibilidades de um realismo que excede voluntariamente o verossímil.

Este é ainda um romance que fala de formas enviezadas de experimentar a morte: morte e violência, morte e silenciamento, morte e esquecimento; mas também morte pela impossibilidade de esquecer e pelo naufrágio do ser num mar de fantasmas devoradores. Mais ainda: morte também social, sujeito e país à beira da catástrofe de onde a saída apenas se insinua numa via de aprendizado individual que parece realizar, no encaixe da história de amor, uma volta que as esferas política e social – muito mais que mero pano de fundo – teriam também que objetivamente vir a construir.

Não há, ainda, melhor intuição da possibilidade de escapar ao fracasso social de um tempo de morte e de política falida que essa espécie de *bildungsroman*, essa porta ainda indecisamente aberta para um futuro que, sem se delinear, é mais vigoroso que a morte anteriormente anunciada.

Palavras-chave: Bildungsroman, fantástico, intertexto, narrativa portuguesa contemporânea, Helder Macedo.

O último romance de Helder Macedo publicado em março de 2005 chega-nos com um duplo apelo ao insólito: o título desconcertante – *Sem Nome*[2] – e a sua abertura com um clássico qüiproquó digno de uma cena tragicômica de falsos reconhecimentos e confusões de identidade. Uma jovem portuguesa a causar

1. COMPAGNON, Antoine: *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990. 192 p.
2. MACEDO, Helder: *Sem Nome*, Lisboa, Presença, 2005.

espécie à polícia de imigração no aeroporto de Londres diante da incongruência formal de uma data de nascimento inverossímil, inscrita no seu bilhete de identidade, e que atribuía cinqüenta e seis anos a quem, pela aparência, devia andar pela casa dos vinte. Ao lado disso, quero dizer, da narração de uma cena que poderia gerar desagradáveis questões diplomáticas entre irmanados componentes de uma –apesar de tudo– união européia, surge uma voz narrativa que escolhe antes o tom bem humorado de quem conhece os meandros do feminino, imprescindíveis à escrita da história de uma "linda menina que não pode ter mais de vinte e poucos anos". Por outro lado, ao inserir na cena o personagem de José Viana, que se define como estando "em idade de preocupações pré-póstumas", comparece ainda a vertente irônico-reflexiva desse mesmo narrador, que refere os impasses gerados pela passagem do tempo, com as nem sempre fáceis negociações entre a pujante juventude e a avançada maturidade, quando o tema remete às afetividades e aos jogos de sedução. Nesses casos, dirá ele em nome do personagem, a estratégia era dar mais crédito à verossimilhança que à verdade e "considerar as aparências como o único modo inteligível de viver". Ora, o que parecia, então, uma quase divertida referência pontual pode-se tornar um modo de gerir inteligentemente outras questões, provavelmente mais graves, com que os dois personagens centrais –Júlia de Sousa e José Viana– a partir de um encontro fortuito se irão confrontar.

Júlia de Sousa é o nome de eleição da personagem feminina, extraído da série que a tradição familiar lhe impusera no registro civil: Maria Júlia Moraes Teixeira de Sousa Bernardes. No entanto, a polícia de imigração inglesa, pouco ciosa desta opção pessoal, ao selecionar economicamente o primeiro e o último nome –Maria Bernardes–, comprovava ignorar desde logo, como comentará ironicamente o narrador, que Maria, para os portugueses, funcionava tão somente como uma "espécie de hímen baptismal". E, continua ele, como a provar que "não só os burocratas periféricos cometem enganos", transformaram ainda o *i* de Maria num *t* de Marta, além de traduzirem Bernardes para um incongruente "Bernardo ou Barnardo", simplesmente "porque há uma instituição britânica de lares para crianças desvalidas chamada Dr. Barnardo's em homenagem ao benemérito fundador" (SN, 51). Estava deste modo instituído ao acaso aquele "demônio da analogia", barthesianamente definida e execrada como a necessidade simplista de se estabelecerem as sempre perigosas similitudes: "assim que uma coisa é percebida, é preciso que ela se pareça com outra"[3] (RB, 48). Mais uma vez o que poderia parecer pontual passa a fazer parte de uma crítica aguda da compulsão redutora do re-conhecimento, que cega a leitura do mundo ao possível e ao novo.

3. BARTHES, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes* (Collection Écrivains de toujours), Paris, Seuil, 1975, p.48.

Da extensa proposta que o resumo desta comunicação anunciou, devo ter a humildade tardia de optar por uma linha de pensamento que só de longe tangenciará alguns dos caminhos ali sugeridos para a leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo: o desvio do fantástico, a dissolução dos fantasmas e, sobretudo, a matéria da morte que justifica incluir estas reflexões num conjunto de investigações sobre literatura brasileira e portuguesa, coordenado pela Professora Lélia Parreira Duarte, da PUC-Minas, sob o título abrangentemente metafórico de "As Máscaras de Perséfone", que, aliás, parecerá ajustar-se como uma luva à leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo.

Escolhi como epígrafe para este ensaio uma afirmativa que pode ser considerada quase banal, sobre a qual, no entanto, não seria despiciendo refletir e que poderíamos mesmo alargar para toda uma linhagem que, de Cervantes a Machado de Assis, optou por esta mesma vertente: "A obra de arte moderna explicita o seu próprio modo de usar". Recuperar em todos os romances de Helder Macedo as estratégias perturbadoras da efabulação, a voluntária violação da empatia do leitor com a história narrada e uma fala autoral que constantemente pisca para o leitor ao apontar que aquele mundo que o está a envolver é um mundo de ficção seria um manancial inesgotável ,e com isso não quero dizer excessivo, mas sutilmente obsessivo, com o perdão do oximoron.

No que se refere a este *Sem Nome* vou tomar como exemplo uma, digamos, generosidade autoral, que chega às raias do perverso ao roubar dos seus leitores-críticos aquela dose narcísica de inferir as relações que esse romance necessariamente mantém com a biblioteca particular do seu autor, aquela que por eleição – de mera sedução de leitura ou de exercício profissional, em se tratando aqui de um ficcionista que é também poeta e crítico de literatura – funda o seu mundo de sombras herdadas da tradição. Para o caso deste *Sem Nome*, com um redobrado gozo na blague que concede a um personagem o direito de informar os empréstimos do imaginário autoral. Carlos Ventura é um jornalista de prestígio que, em dada altura, conversa com Júlia, personagem central da trama, a respeito de um projeto de romance que ela lhe confiou e que tinha a ver com a sua obsessão do momento em investigar o paradeiro de uma mulher, Marta Bernardo – e já agora começamos a entrar na trama do romance –, desaparecida há mais de 30 anos, em tempos da ditadura portuguesa, tornando-se uma daquelas que estariam na lista dos alocados "em parte incerta", possivelmente torturada, possivelmente morta por atividades clandestinas contra o sistema político, de qualquer modo sem destino que lhe concluísse a vida. Mais que isso, mulher com quem inopinadamente ela, Júlia, fora confundida no aeroporto de Londres pela polícia de imigração por aquele José Viana, hoje advogado de sucesso vivendo na Inglaterra, antigo membro do PCP, nos anos 70 anteriores aos cravos de abril, que ficara atordoado de ver ressurgir diante de si a sua Marta, como se o tempo a tivesse poupado dos

estragos inevitáveis que sofre qualquer bela mulher, 30 anos depois da luminosa juventude dos vinte anos. Nesse ponto intervém Carlos Ventura a tentar dissuadi-la da escrita de um romance cuja "novidade" era, a seu ver, muito discutível:

> Se é mais uma história de duplos, dessas que andam a ser recicladas por aí desde que as clonagens as puseram de novo na moda, esquece. Andas com isso na cabeça desde o Hamlet do Peter Brook. A ver duplicações em tudo. Se é sobre uma jovem mulher que aceita ser outra para um homem mais velho que desejaria que ela fosse a mulher que ele amou noutro tempo, é mais interessante, mas o Teixeira-Gomes já escreveu. Se não me engano também com uma Júlia e uma Marta à mistura, ainda por cima iam julgar que era intertextualidade, já não há saúde. E ele próprio numa variação do mito de Deméter e da filha, não me lembro agora do nome, Flora na versão latina. Perséfone. [...] Se a mulher idêntica que desapareceu afinal nunca existiu e era apenas uma emanação da mente da outra, ou então da mente masculina, o Sá-Carneiro já andou por lá e nada mal.(SN, p.155)

Não será, pois, necessário esforço crítico para fundar as referências femininas deste romance, porque elas já estão lá. Mas o que parece desde logo saltar aos olhos é que a opção pela dúvida constitutiva do fantástico, que envolvia diversamente as duas referências anteriores – Sá Carneiro e Teixeira-Gomes–, parece desde logo ser desfeita no romance de Helder Macedo, que prefere aproximar os personagens e a trama romanesca de um terreno onde a plausibilidade do insólito faz tão somente alargar as possibilidades de um realismo que pode incluir o acaso, as coincidências, em outras palavras, a ficção. E esse desvio, essa metamorfose, que ele, como autor, impõe à sua bagagem de leitor, acontece como opção literária e ética.

Nos dois casos anteriores, a existência dos duplos era constitutiva da trama, e o momento em que eles se desfazem encaminha ambas as estórias para a fatalidade da tragédia: desaparecimento de Marta, morte de Ricardo, condenação de Lúcio em Mário de Sá-Carneiro (*A Confissão de Lúcio*, 1914); assassinato de Júlia-Marta pelo amante, tentativa falhada de assassinato do narrador, desaparecimento do amante em "O Sítio da Mulher Morta" (*Novelas Eróticas*, 1935) de Teixeira-Gomes. Enquanto isso, no romance de Helder Macedo, se a constituição da fantasia dos duplos é condição para o aprimoramento da personagem feminina, numa típica estrutura de romance de aprendizagem, a sua desmontagem é também funcional para o salto qualitativo desta mesma personagem, para quem o espelhamento com Marta converge em vida para o futuro, e não em morte para o passado. Júlia adensa-se a si própria exercitando ficcionalmente uma alteridade que lhe fora a princípio sugerida pelo falso reconhecimento na cena do aeroporto, mas ela própria perceberá que viver a vida de Marta era viver uma vida que não era a sua, cujo único possível lucro seria o de um exercício dramático, no sentido da construção de uma personagem para um seu futuro e possível romance: espelhamento na

diferença, composto conscientemente com os farrapos de verdades e as invenções verossímeis.

Este é ainda um romance que fala de formas enviezadas de experimentar a morte: morte e violência das torturas que a PIDE, emblema de outras tantas polícias políticas, impôs a quem ousava defrontar a ditadura; morte e silenciamento que anula no sujeito a sua possibilidade de continuar a pertencer à história, mesmo que na lista dos seus mortos; morte e esquecimento que apaga fatalmente a imagem do outro; mas também morte pela impossibilidade de esquecer e pelo naufrágio do ser num mar de fantasmas devoradores.

Neste *Sem Nome* de Helder Macedo é fundamentalmente esta última a vertente que será preciso enfrentar. E, como a provar que a história pode por vezes ser viabilizada pela ficção, e que a verossimilhança pode tornar-se verdade, será esta versão ficcional sobre o destino de Marta Bernardo que Júlia endereça a José Viana (num discurso de gênero híbrido de mensagem eletrônica-carta-relatório-enquête policial e, possivelmente já, exercício de prática romanesca) que acaba por operar uma mudança qualitativa e vivificadora no homem maduro e desalentado que, por trinta, anos tivera seu destino adiado e suspenso – não por uma tragédia mas por uma ausência de estória, uma carência de linguagem sobre a vida de Marta. Ao ficcionalizar, a princípio quase como um inadequado jogo perverso, o destino trágico de tortura e morte de Marta, ela produzira um efeito inesperado para a sua ainda quase ingenuidade quanto à força com que o discurso pode agir sobre o seu leitor. Ao inventar uma morte para Marta, Júlia permitiria a José Viana enfrentar pela primeira vez uma história que tinha ficado sem fim, defrontar-se com aquela personagem que – vagante e fantasmática – tinha ficado sem nome, nomeando-a para lhe devolver, enfim, o seu lugar possível na memória:

> Era só que pela primeira vez se sentia autorizado a aceitar que a Marta tinha morrido. Não apenas recear, como durante tantos anos, ou presumir, ou ter de continuar a viver como se aceitasse que ela estava morta. Porque graças à Júlia soubera enfim como foi, por terrível que tivesse sido. Sentia que podia finalmente consentir que a Marta morresse também dentro de si. Não para a esquecer, não era isso, mas para a poder celebrar. Dar-lhe dentro de si o funeral que os dois precisavam que tivesse havido. Para finalmente deixá-la repousar. Para não continuar com essa espécie de alma penada a sofrer dentro de si.
>
> [...]
>
> A Júlia tinha-lhe devolvido a Marta que perdera. Por isso agora podia também celebrar a Júlia. Serem amigos. Só amigos. Nunca tinha havido uma mulher de que tivesse sido amigo, só amigo. Nem da Marta. A Marta era o amor, era outra coisa. [...] O seu remorso, a culpa com que podia finalmente continuar a viver (SN, p. 173-174).

Ao referir a intriga romanesca, falei de uma recuperação vital, e ela atravessa diferentemente Júlia de Sousa e José Viana. Num país de romeiros que afrontam o presente com o passado, de reis que desaparecem em batalhas emblemáticas e continuam vagando pelos séculos afora, o compromisso ético deste romance é acabar com os fantasmas para dar vez à História. A metamorfose que ele opera na tradição nasce, portanto, desse saber jogar com as mesmas cartas para encontrar um outro modo de ganhar, fazendo o trânsito consciente da similitude à diferença: dirimindo as possíveis vertentes fantásticas à Sá-Carneiro ou recorrendo ao mito de Perséfone na ambigüidade dos mesmos nomes – Marta e Júlia –, à moda de um Teixeira-Gomes, já não mais para uma especular atualização ficcional, mas como forma de inscrever uma mentira ou, melhor dizendo, uma ficção – a ficção de um relato – para viabilizar a História.

O romance vai ainda mais adiante para falar também de uma morte social, de sujeitos e de um país à beira da catástrofe – o tempo referencial da narrativa dá conta da recentíssima crise portuguesa de julho de 2004 –, de onde a saída apenas se insinua, por metáfora, na via de um amadurecimento afetivo e político de Júlia; na recuperação moral de José Viana; e no ato simbolicamente revolucionário de um heroísmo em filigrana do jornalista Carlos Ventura, a desafiar a absurda censura interna do jornal em que trabalhava. Essas ações, longe de serem apenas individualmente conseqüentes, parecem realizar, no encaixe da história de amor, uma volta que as esferas política e social – que são aqui muito mais que mero pano de fundo – também teriam que objetivamente vir, um dia, a construir.

A grande diferença, pois, deste romance é de ordem ética e política. E como todo romance moderno ele nos dá também o seu *mode d'emploi*: referindo-se a um tempo de absoluta descrença e de perda de expectativas, sem precários otimismos restauradores, o futuro no entanto parece encontrar nele o seu caminho por uma fenda da História e por uma fenda da estória. Porque aqui, tal como em outros grandes modelos da tradição – portuguesa e outra – os acontecimentos pontuais, a pequena narrativa da estória dos personagens, tornam-se metáforas e metonímias de uma história maior cujos agentes são antes coletivos que individuais, e neles se funda o processo de crise, de estagnação ou de revolução da sociedade: Carlos e Frei Dinis, Afonso da Maia, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, mas também, e por que não, um Lorenzaccio reinventado por Musset, um Cândido aprendendo a construir o jardim com a força do trabalho, um Julien Sorel assombrado por Napoleão em plena crise de 1830, é sempre bom ir recordando. Também aqui a Júlia e o José Viana são imagens simbólicas das gerações a que pertencem: ele, atravessado pelo investimento político contra a ditadura, mas inoperante no pós-25 de abril por falências pessoais e vivendo o desencanto de um tempo de crise das ideologias;

ela, parte de uma juventude para quem tanto a ditadura quanto a própria revolução eram capítulos da História, e que desacredita da política por coerente desencanto com um tempo onde a hegemonia do poder financeiro consagrou como absolutos os valores neoliberais.

Ao falar de uma fenda da História e de uma fenda da estória gostaria de lembrar que Júlia, José Viana e Carlos Ventura são três personagens que intuem de modos e em níveis diversos uma mudança política que, à época da escrita do romance, era tão somente uma utopia. Aliás seria interessante assinalar que, em entrevista ao *JL* em março de 2005, quando do lançamento do livro, o seu autor afirmou desejar apenas que aquela sua investida ficcional nos acontecimentos tumultuados do verão português de 2004 conduzisse providencialmente a sua narrativa ao gênero – nesse caso especialmente benfazejo – dos romances históricos.

Na escolha de sua biblioteca pessoal, podemos dizer, enfim, que os grandes textos não agem nunca por condescendência ao "demônio da analogia". Eles se transformam, ao contrário, num duplo agente da reverência à tradição e da sua necessária reinvenção, no deslocamento às vezes de seus pressupostos básicos, enfim, numa saudável *irreverência*, que não apaga as fontes do seu imaginário, mas recorta-as e cola-as em outro sistema de referências formais, ideológicas, estéticas. A Perséfone de Teixeira-Gomes era uma Júlia-Marta para quem a arbitrariedade de uma violência passional só pôde ser redimida pelas flores de Maio que todos os anos nasciam no *sítio da mulher morta*. A Perséfone de Helder Macedo é uma outra Júlia que ousou inventar a morte do fantasma de Marta para construir para si um caminho de referenciação vital.

Com a leitura deste *Sem Nome* de Helder Macedo, nós vemos reiterado o sentido de que não há melhor destino para as obras de arte que essa permanência na diferença, que essa eternidade metamorfoseada. Do mesmo modo que não há melhor intuição de uma possibilidade de escapar ao fracasso social de um tempo de morte e de política falida que essa espécie de *bildungsroman*, essa porta ainda indecisamente aberta para um futuro que, sem se delinear, é mais vigoroso que a morte anteriormente anunciada.

XVII

LITERATURA: LITERATURA TRADICIONAL

O RISO E O DIVINO NOS CONTOS POPULARES

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O mundo é feito de muitas sabedorias.
(Nelson Jequitibá, lavrador mineiro)

Resumo: O ensaio propõe-se a percorrer alguns aspectos relativos ao riso e ao modo como o imaginário coletivo estabelece sentidos para o divino através do exame dos contos tradicionais coletados por Teófilo Braga, em Portugal, e Câmara Cascudo, no Brasil.
Palavras-chave: Conto tradicional, Brasil, Portugal, sagrado, riso.

As narrativas colhidas da oralidade, marcadas por uma experiência de vida coletiva e pela proximidade com o sagrado e com o maravilhoso, continuam vivas. Mais: as culturas populares partilham tanto da conservação quanto da mudança. Antropólogos revelam seu caráter de insurgência, que, além de recusa aos valores dominantes, pode ser "reelaboração dos valores contactados, de modo a gerar um novo sentido para eles".[1] As mediações são o *modus-operandi* das inter-relações entre preservação e transformação, como é o caso da, para alguns, desconcertante aproximação entre o popular e o massivo. Na modernidade, o shopping center, em seu projeto de templo de consumo, preserva algo dos espaços das pequenas cidades: segurança, praça central, intimidade, pertencimento grupal. Certos rituais são deslocados do espaço de origem para a mídia televisiva ou para o shopping center operando hibridações, da mesma forma que outras mídias podem efetivar uma aproximação entre os meios modernos (a televisão, a propaganda, a tecnologia, o narrador-híbrido, o público global) e os tradicionais (a oralidade, o narrador-individual, o grupo local).

Outro aspecto a relevar remete à natureza mesma do fenômeno da oralidade. Aquilo que Nicolau Sevcenko identifica como as "raízes xamânicas da narrativa" vem sendo atualizado. Desde que pinta as cavernas o homem busca narrar sua experiência, que prossegue na função xamânica nos grupos primitivos: o contador faz a ponte entre dois mundos, o alto e o baixo, ouve e transmite a voz dos espíritos, instaurando o sentido no grupo.[2] Ainda que dessacralizada, a vivência na contemporaneidade de grupos de chats ou blogs

1. PEREIRA, Edmilson & Gomes, Núbia P. Gomes. *Flor do não-esquecimento: cultura popular e processos de transformação.* Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 13.

2. Consultar a esse respeito o ensaio de SEVCENKO, Nicolau, "As raízes xamânicas da narrativa". In: RIEDEL, Dirce Cortes (org.) *Narrativa: ficção & história.* Rio de Janeiro: Imago, 1988.

de escritores constitui simulacro dessa experiência em que um texto – ou uma voz – interfere sobre as outras, problematizando o que a imprensa e o mundo da escrita originaram na sociedade burguesa ocidental: a supremacia da autoria, o individualismo materializado nos direitos autorais. Apesar do estado de terra de ninguém da não-arte, repositório da anomia, do hedonismo e da superficialidade pós-modernos, encontra-se uma brecha dessa centelha divina no vínculo coletivo, na polifonia e na performance de que fala Paul Zumthor.

> Na sombra da História, percebemos o murmúrio das massas humanas, cuja presença só podemos pressentir – como a de um animal noturno escondido do qual se percebe a respiração e a tepidez -, graças a uma "cultura" escrita plantada como uma vela em nossas trevas. De tempos em tempos, o círculo do clarão revela um rosto, uma boca, um gesto esboçado em direção a nós... De lá se elevaram vozes hoje extenuadas, algumas das quais foram captadas pela escritura.[3]

Resgatar esse corpo e essa voz que se encontram dispersos pode ser útil. Nesse sentido, o estudo dos contos tradicionais portugueses e brasileiros institui um espaço de diálogo intercultural. Para tanto, o objeto e o modo do riso são o foco da análise.

> Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. (...) Já se observou inúmeras vezes que o riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e idéias de certa sociedade?[4]

Se os povos se distinguem pelo riso, como atesta Bergson, não é menos verdade que das suas relações com o divino – que também assusta e interpela muito diretamente – se podem observar certos traços da dinâmica das culturas em plena evolução.

Os contos tradicionais lusitanos entre o paganismo e o nacionalismo

Os estudos etnográficos em Portugal apontam para a necessidade de afirmar a antiguidade das raízes lusas e célticas, como que a reforçar a validade do repertório tradicional português. Ressaltam ainda a intenção comum, desde o Romantismo e passando pelos trabalhos cientificistas do final do XIX, de comprovar a pureza do povo, sua ingenuidade como marca da nacionalidade. Assim, João Leal identifica no trabalho etnográfico de 1870 a 1970 que

3. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.127.

4. BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabar, 1987. p.13.

> A cultura popular era vista como um dos terrenos por excelência a partir dos quais era possível enraizar a existência da nação na longa duração da tradição e da etnicidade. (...) Viajando espacialmente no país e nas suas tradições, o etnólogo procedia a uma autêntica e gratificante viagem no tempo étnico da nação.[5]

Isso faz eco ao que afirma José Gomes Ferreira: "a agreste riqueza de instintos e paixões insubmissas que o povo conserva sempre."[6] Se, de um lado, manifesta vantagens nessa permanência de uma memória primitiva, de outro, seus comentários situam a sobrevivência da magia como própria das zonas de maior atraso e incultura do povo, de modo que se observam poucos resquícios primitivos nos contos, como que a marcar a evolução cultural portuguesa – e, portanto, européia - e o enfraquecimento dos traços pagãos:

> Para os primitivos cada coisa encerrava um espírito ou um deus invisível, fase com poucos vestígios nos nossos contos, sem dúvida correspondentes a um período avançado da magia, senão da sua decadência. [7]

No entanto, não obstante o esforço em demarcar a europeidade nos relatos e na mentalidade portuguesa, o que se acredita é que o cristianismo não fez com que desaparecessem de todo antigos rituais e mitos, que permanecem mascarados nas versões populares dos contos maravilhosos. Com base no que Mircea Eliade define como a função iniciática dos contos populares, António Quadros defende a manutenção no maravilhoso popular de uma expressão poética e de uma espiritualidade arcaica, como a que era contemplada nos mitos, e mais: afirma que isso segue fundamental para a constituição do imaginário e da sensibilidade na modernidade.[8]

Teófilo Braga, estudioso de fins do século XIX, recolheu – pessoalmente ou através de amigos – histórias ouvidas por todas as regiões de Portugal. É evidente a influência positivista, manifesta na preocupação em marcar a identidade nacional, bem como em mapear a evolução dos textos a partir de critérios raciais e do pensamento religioso, afinal, para o autor, "se nos espíritos cultos através dos dogmas religiosos e das idealizações artísticas se não perdeu o tipo mítico, com mais razão deve ele persistir entre as camadas populares".[9]

---

5. LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional.* Lisboa: Dom Quixote, 2000. p.64.

6. FERREIRA, José Gomes. "O racismo, as fábulas, os prodígios e as artes mágicas nos contos tradicionais portugueses". In *Gaveta de nuvens.* 2.ed. Lisboa: Moraes, 1980, p.133.

7. Id. p.152.

8. QUADROS, António. "Estruturas narrativas do maravilhoso". In *Memórias das origens, saudades do futuro.* Mem-Martins: Europa-América, s.d. p. 101.

9. BRAGA, Teófilo. "Da novelística popular". In *Contos tradicionais do povo português.* 6.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002. v.1, p. 58.

Dada essa preocupação com a sobrevivência dos relatos e com sua evolução ascendente, a ponto de formas primitivas darem origem a formas literárias, não parece ser por acaso, assim, que divida os contos no primeiro volume em "Contos míticos da Aurora, do Sol e da Noite" e "Casos e facécias da tradição popular". Nota-se nos primeiros o predomínio do maravilhoso através de histórias de personagens da realeza auxiliados por seres como fadas ou animais encantados na sua trajetória heróica. Há casos curiosos nesse sentido, como no conto "O velho Querecas", em que o sobrenatural surge na figura de um velho que assombrava uma casa desmembrando partes de seu corpo; ou como nos relatos de jovens que se dedicam à feitiçaria e acabam felizes para sempre com suas princesas. O sobrenatural aparece com "A filha do Diabo", "O afilhado de Santo Antônio" e "O sargento que foi ao inferno", em que o casamento repete-se como prêmio aos que enfrentam o mal. Outro grupo, mais numeroso, trata diretamente das distinções de classe e das interdições sociais aos casamentos entre diferentes – que ao final são superadas.

Já a segunda parte constitui-se, como o nome indica, de historietas de tom farsesco, anedótico ou moral, de menor extensão e com o predomínio de personagens de camadas populares, muitas vezes indicadas pelas profissões. Se nos contos da primeira parte do volume predominam as questões implicadas no casamento e nas diferenças de classe, nesta há uma diversidade de situações, embora sejam notórios tanto o caráter de crônica de costumes como a explicitação de vícios e virtudes. A falta ou a firmeza de decoro de viúvas ou esposas é comum. As personagens espertas, que ludibriam os mais ricos, aparecem, por exemplo, nas figuras do "Guardador de porcos" que casa com a viúva do patrão após tê-lo enganado, do moleiro que desmascara a soberba do rei em "Frei João sem Cuidados" ou do carvoeiro "João Ratão (ou Grilo)", que se mete a adivinhão e descobre os autores de um roubo no palácio real e, de quebra, casa com a princesa. Sobre este aspecto é curioso que o conto "Pedro de Malas Artes" trate de um "atolado" que nada fazia certo e levava pancadas a esmo, ao contrário do homônimo no Brasil, que tende a ser bem sucedido em suas artimanhas, como as figuras recém citadas. Reis que gostam demais de apostas são criticados, o mesmo ocorre com mulheres e homens de vícios exacerbados (preguiça, gula, avareza). Outro grupo numeroso dá conta de situações insólitas ou hilárias, marcadas pela presença de figuras religiosas, bem como das figuras da Morte e do Diabo. Sobre o tema de não bulir com os mortos, há o estranho "A Mirra (Múmia)". Contudo, mais comum é a tentativa de enganar a morte, como faz "A Tia Miséria", que há de existir sempre porque teve sua vida poupada, e como fez por um tempo um pobre trabalhador que aceitara ter um de seus filhos apadrinhado pela morte em "A comadre morte". No caso do diabo, ele invariavelmente é logrado, como em "O compadre Diabo", porém, em "A esmola do Diabo", salva da morte um comerciante que dava igualmente esmolas para ele e para as santas almas. De enredo semelhante, em "A sandália de ouro" uma moça devota de Santo Antônio é salva da morte

por um milagre do santo. Um caso que merece referência pela singularidade está em "As barras de ouro". Três irmãos carvoeiros pedem brasas para acender seu borralheiro a homens muito negros, que as cedem de maus modos. As brasas vão se transformando em barras de ouro, o que enriquece os irmãos a ponto de construírem um palácio. No entanto, um dia recebem um mendigo em seu palácio, e, quando este começa a rezar para agradecer a Deus pela acolhida, todo o palácio se desfaz como num sonho. Ainda que não seja mencionada, existe a identificação dos negros com o mundo infernal, seja pelo fogo, seja pelos modos desagradáveis, e, mais do que isso, pelo fato de a prece de um peregrino fazer tudo desaparecer. Aqui o sobrenatural sobrepõe-se ao preconceito racial, que também aparecera na primeira parte do volume nas histórias que repetem o motivo da preta (ou moura) trepada numa árvore. Em "As três cidras do amor" e "As nozes", a preta enfeitiça a bela mocinha, rouba-lhe o príncipe mas acaba tendo sua pele esfolada (à semelhança do que, naquele tempo, costumavam fazer com os escravos africanos) e vira um tambor ou uma escadinha para a princesa usar.

Mesmo com o advento recente da entrada do país na Comunidade Européia, discutir as histórias tradicionais segue tendo importância para os que pensam a cultura portuguesa. Após ter atravessado boa parte do século XX sob uma ditadura que manteve o país num significativo atraso material e cultural, coloca-se, segundo Miguel Real, o debate sobre os Portugais que conflitam de longa data, sendo que parte dessa discussão resgata a permanência na sociedade portuguesa de tempos e registros diversos, uma forte herança rural, religiosa, e uma não menos intensa aspiração a tornar-se uma sociedade européia e globalizada.

> Se pensarmos bem, a nossa entrada na Europa esgotará por anacronismo, por necessária mentalização de que somos iguais e parceiros, o fundo messiânico de Portugal, mas não esgotará, e talvez até fortifique, devido à universalidade fria que a tecnologia arrasta consigo, o sentimento de relação imediata, subjectiva, íntima, privilegiada, do português com o sagrado.[10]

Conflito de classe e pecado no riso brasileiro

Ao tratar das recolhas de textos tradicionais no Brasil, não se pode ignorar o trabalho de Silvio Romero. Não obstante seu vezo racista, dada a influência das leituras cientificistas de finais do Oitocentos, sua preocupação em registrar as manifestações oriundas da oralidade legou à história literária perspectivas até então inexistentes. No caso específico dos contos, há que comentar o restrito alcance da recolha (parentes, empregados, enfim, pessoas próximas ao autor e de poucas regiões do Brasil) e o critério étnico-racial na divisão da obra em contos de origem européia, indígena e, por fim, africana e mestiça. Apesar de,

10. REAL, Miguel. *Portugal, ser e representação.* Miraflores: DIFEL, 1998. p.183.

ao contrário dos estudiosos portugueses por ele citados, reconhecer nos contos ditos europeus a interferência de povos com quem os colonizadores tiveram contato, o ideal de Romero é ariano. Vê o mestiço como um estágio para o branqueamento da população (dado que, em fins do século XIX e início do XX, chegavam novas levas de imigração branca, os índios pareciam fadados ao desaparecimento e o tráfico terminara), além de defender a vitalidade maior da cultura portuguesa, apenas adaptada aos trópicos mas não por eles barbarizada:

> Das três raças que constituíram a atual população brasileira, a que um rastro mais profundo deixou foi por certo a branca, segue-se a negra e depois a indígena. (...) O mestiço é a condição desta vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima. É uma forma de transição necessária e útil que caminha para aproximar-se do tipo superior.[11]

Tendo recolhido suas histórias no início do século XX, Luís da Câmara Cascudo demonstra um perfil bem mais rigoroso e metódico em suas recolhas, imerso que está no espírito modernista de valorização das culturas brasileiras. No prefácio de sua recolha, os *Contos tradicionais do Brasil,* explica que

> Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da imaginação popular.
>
> (...)
>
> O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos.[12]

Não só os textos recolhidos, procedentes tanto de pesquisa etnográfica como de outros livros, mas também sua organização explicitam um método fundamentado em bibliografia farta, basta lembrar as notas após cada transcrição. Em recente publicação dedicada ao estudioso, Hilário Franco Júnior faz algumas ressalvas a esta recolha. Afirma que o trabalho de Cascudo foi pioneiro, porém solitário, "livresco", uma vez que era erudito.Além disso, o autor pouco teria viajado para pesquisas de campo e quase não teria desfrutado de diálogo com outros pesquisadores. Pela imprecisão quanto à origem dos textos ou mesmo por sua limitada abrangência, comenta ainda que o título deveria ser contos tradicionais no Brasil (e não do Brasil) e problematiza o conceito "tradicionais" à luz das teorias contemporâneas.[13]

---

11. ROMERO, Silvio. "Introdução". In: *Contos populares do Brasil.* São Paulo: Landy, 2000. p. 30.

12. CASCUDO, Luís da Câmara. "Prefácio". In *Contos tradicionais do Brasil.* São Paulo: Ediouro, s. d., p. 7.

13. Essas idéias são desenvolvidas no verbete de FRANCO JR., Hilário. "Contos tradicionais do Brasil". In SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo.* São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal, Fundação José Augusto, 2003.

Ainda assim, o trabalho de Cascudo permanece fonte de inquietações produtivas. Menos redutora que a classificação de Romero, sua sistematização se aproveita dos motivos catalogados por Antti Aarne-StithThompson, selecionando, porém, em doze seções os elementos que se adequavam ao material por ele encontrado. A mais numerosa, intitulada "O conto maravilhoso", envolve um sobrenatural de origem européia. É assim que são comuns, por exemplo, pessoas metamorfoseadas em animais ou disfarçadas, sendo que casamento, por vezes entre pessoas de classes diferentes, é o desfecho da maioria das narrativas, como ocorrera na primeira parte do volume de Teófilo Braga. Quanto à presença do sobrenatural, cabe lembrar a princesa encantada por uma "fada infernal" a gastar sete sapatos por noite dançando com diabinhos, o cavalo e o peixinho encantados e o menino criado por uma burra. A exceção, por não contar com figuras principescas, é "O marido da Mãe d`água", em que um pescador casa com o ser mágico – e enriquece, mas o enlace não acaba bem. Mesmo nessa parte, de influência européia, o autor insere elementos locais, do presente. Como exemplo, tem-se as intromissões dos narradores nos fatos. "A princesa de Bambuluá" termina com os dizeres "Eu estava lá e vi tudo e trouxe um boião de doce mas na ladeira do Escorrega escorreguei, caí e quebrou-se tudo..."[14] Interessantes são também alguns finais "E viveram na terra como anjos e no céu como santos"[15] e "O rei deu festas tão bonitas que as festas de hoje são feias comparadas com ela. E foram todos muito felizes".[16]

A fim de estabelecer pontos de contato com a recolha de Teófilo Braga, é preciso destacar a parte das "Facécias" e a dos "Contos religiosos", compostas por historietas despretensiosas e de fundo moral em que se destaca a referência a pecados e a comportamentos viciosos. Predominam personagens de origem modesta, os poucos que são abastados tendem a pecar pelo orgulho, não por acaso pecado grave da nobreza medieval, imaginário atemporal a que muitos dos textos remetem. É o caso de "A roupa do rei", que sai nu na rua por excesso de vaidade, ou das três moças vaidosas que queriam exibir seus luxuosos presentes em "Mostrando as prendas". Nem São Pedro, "pai" da Igreja, escapa da punição no imaginário popular, castigado pela avareza no conto "Os rins da ovelha", em que revela ter comido os rins desaparecidos mediante a promessa de dinheiro. No curioso "Uma lição do rei Salomão", o rei ensina humildade a um jovem rico e orgulhoso, que, como castigo, deveria "limpar canas nos engenhos", de onde o estigma do trabalho como vergonha para as classes senhoriais no Brasil.

14. CASCUDO, Luís da Câmara. Op.cit., p. 28.

15. Id.p. 78.

16. Id.p. 73.

Aos pobres – mais numerosos – restam, sobretudo, gula, preguiça, luxúria, mentira, avareza (por causa das privações). Predominam, neste caso, os efeitos sobre o corpo e o riso em face dos seres decaídos em suas mediocridades e defeitos. Conforme Jacques Le Goff, "o riso é um fenômeno expresso no corpo e pelo corpo. De forma espantosa, muitos dos que escreveram sobre o riso –historiadores, historiadores literários ou filósofos (Bergson e até mesmo Freud)– pouco se interessaram por este aspecto essencial".[17] Se nos pecados as classes se distinguem, pode-se pensar também na natureza dos seus atos. Os pobres maculam o próprio corpo com seus vícios; os ricos tendem a pecar com atitudes sobre os outros –ira, vaidade, orgulho. Não seria uma forma de marcar a diferença de classes? É de observar que os pobres são chamados de caboclos, ou ainda de amarelos, muito embora com freqüência se dêem bem sobre os superiores – por talento ou sorte, sem ajuda de objetos mágicos. Os de classe abastada são Doutores, forma de tratamento ainda presente no Brasil. Chega-se a uma constatação curiosa: embasa os textos um conceito de povo diferente daquele observado nos contos de Portugal. A insistência em marcar diferenças de classe, quando não os ambientes definidores do abismo social – engenho, roça –, desloca os relatos das costumeiras imagens atemporais de castelo ou floresta.

O caso dos corcundas em Teófilo e em Cascudo: que povo é este?

Entre os contos que Cascudo nomeia como de encantamento, marcadamente de traços europeus (figuras principescas e tempos imemoriais), há o caso de "Os compadres corcundas", um rico e outro pobre. Este, que era caçador, encontra gente encantada na floresta – "uma roda de gente esquisita, vestida de diamantes que espelhavam ao luar"[18]– que canta sempre a mesma música. Um dia resolve interferir complementando, no ritmo original, a canção. Por terem gostado dos versos, os encantados premiam o caçador tirando-lhe a deformidade e dando-lhe dinheiro. Invejoso, o compadre rico decide fazer o mesmo, mas seus versos desagradam:

> Quem lhe mandou meter-se onde não é chamado, seu corcunda besta? Você não sabe que gente encantada não quer saber de sexta-feira, dia em que morreu o Filho do Alto; sábado, dia em que morreu o Filho do Pecado, e domingo, dia que ressuscitou quem nunca morre? Não sabia? Pois fique sabendo! E para que não se esqueça da lição, leve a corcunda que deixaram aqui e suma-se da minha vista senão acabo com seu couro![19]

Essa narrativa tem raízes populares, todavia os enfeitiçados da mata não se parecem nem com os habituais seres maravilhosos dos contos, nem com as

17. LE GOFF, Jacques. "O riso na Idade Média". In BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org). op. cit., p. 72.

18. CASCUDO, Luís da Câmara. Op.cit., p. 21.

19. Id., p. 22.

figuras angelicais ou santos da devoção católica. Na versão portuguesa, intitulada "Os corcundas", ao invés dos encantados tem-se uma bruxa, ser associado ao conto maravilhoso. Contudo, Teófilo Braga insere o texto na segunda parte de sua obra, dedicada aos "Casos e facécias da tradição popular", em que, via de regra, predomina o tom mais realista. E, curiosamente, não há distinção de classe entre os corcundas, como na versão de Cascudo. Tem-se na versão brasileira um ritual mestiço, embora a justificativa para o desagrado seja baseada exclusivamente na teologia cristã. A leveza e simpatia do corcunda pobre, em face da mesquinhez do rico, marcam a perspectiva de classe, a vitória simbólica do oprimido, mas também indicam a continuidade do fenômeno dos encantados e feiticeiros, até hoje presente em rituais pelo Brasil.

No ensaio "Pajelança e encantaria amazônica", Raymundo Maués e Gisela Villacorta tratam de rituais caboclos em que magia e ciência se fundem com intuitos religiosos e de cura. Nos encantados se fundem lendas européias (pagãs), indígenas (seres que habitam o fundo da terra) e africanas (os orixás), gerando figuras ambíguas, passíveis de bem e mal, visíveis ou invisíveis, que "podem realizar a mediação entre os seres humanos normais e o mundo extra-corpóreo, que é o domínio do divino".[20] Tendo em vista que esse sistema mágico-religioso ainda persiste em determinadas regiões brasileiras, os autores observam sua fusão com formas de medicina popular e a auto-declarada religião dos praticantes – continuam a se dizer católicos, e "nesse sentido podemos considerar a pajelança cabocla como parte integrante do catolicismo popular das populações rurais e de origem rural amazônicas".[21] Tudo isso reforça a compreensão de que o sagrado presente na literatura oral é um sistema que articula a visão de uma comunidade sobre si e sobre o outro, por isso, o brasileiro insere no conto sua mentalidade religiosa, de características mestiças. De outra parte, opera a vingança simbólica, já que o conflito entre os compadres se estabelece como sendo de classe e provoca riso perante a desgraça do corcunda rico, intrometido e alheio aos códigos das crenças. Esse uso do maravilhoso pode ser explicado com o que Le Goff diz sobre a Idade Média.

> Para o homem medieval o maravilhoso exerce sobretudo uma função de realização, não de evasão. Ele dilata o mundo e a psique até as fronteiras do risco e do desconhecido. Inserindo-se no natural e no real, ele o amplia e o complementa. (...) Estimula a abrir bem os olhos para a criação e o imaginário. Inspira uma cultura do surpreendente.[22]

---

20. MAUÉS, Raymundo Heraldo e VILLACORTA, Gisela Macambira. "Pajelança e encantaria amazônica". In PRANDI, Reginaldo.Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.*Rio de Janeiro: Pallas, 2004, p. 22.

21. Id.p.51.

22. LE GOFF, Jacques. Maravilhoso. In: LE GOFF, Jacques. Maravilhoso & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002, v. II, p. 119.

Como que concluindo

As histórias geram os homens e são por eles geradas, já que no princípio era o Verbo. O imaginário expressa formas próprias de os homens verem o mundo, dá sentido ao seu existir: a imaginação individual complementa o imaginário, que é social, e a ele se circunscreve. Como tal, o imaginário é catártico, resolve o que o homem sozinho não conseguiria.

> Ao expressar de forma histórica e cultural os sentimentos mais enraizados do ser humano, os imaginários funcionam como válvulas de escape que impedem a neurotização da sociedade. Da mesma forma que no indivíduo o sonho é o "guardião do sono" (FREUD, 1988, p. 125), no grupo o imaginário é guardião da vida coletiva.[23]

Nos contos analisados, como se viu, opera a memória coletiva e seu imaginário a fim de simbolizar aquilo que se coloca como impasse, conflito, tensão, seja em Portugal, seja no Brasil. Se expedientes são comuns, entende-se que algo na constituição dos sujeitos os irmana em seus terrores profundos, desejos recônditos ou necessidades mais concretas. Em tempos de secularização da experiência humana, os fundamentalismos de variados matizes vêm lembrar que a experiência do sagrado não desapareceu, muito embora se manifeste de formas atenuadas, degradadas até. Igualmente, toda a sofisticação tecnológica não é suficiente para evitar que, ao lado de realidades virtuais, predomínio de imagens e acúmulo de informação, se continue a pensar em formas orais de narrativa, associadas a rituais coletivos, momentos de performances em que corpo, gesto e voz reeditam encontros inspirados naqueles ao redor de uma fogueira, à sombra de uma árvore.

BIBLIOGRAFIA

BRAGA, Teófilo: *Contos tradicionais do povo português,* 6.ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002. v.1.

BERGSON, Henri: *O riso: ensaio sobre a significação do cômico,* 2.ed, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara: *Contos tradicionais do Brasil.* São Paulo, Ediouro, s.d.

FRANCO JR., Hilário: *Contos tradicionais do Brasil* em SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo.* São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, Fapesp; Natal, Fundação José Augusto, 2003.

23. FRANCO JR., Hilário. História, literatura e imaginário: um jogo especular: o exemplo medieval da Cocanha. In: IANONNE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia & JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da iniciação.* São Paulo: UNESP, 1998, p. 279.

FRANCO JR., Hilário: "História, literatura e imaginário: um jogo especular: o exemplo medieval da Cocanha", em IANONNE, Carlos Alberto; GOBBI, Marcia & JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da iniciação,* São Paulo, UNESP, 1998.

FERREIRA, José Gomes: "O racismo, as fábulas, os prodígios e as artes mágicas nos contos tradicionais portugueses", em *Gaveta de nuvens,* 2.ed., Lisboa, Moraes, 1980.

LEAL, João: *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional,* Lisboa, Dom Quixote, 2000.

LE GOFF, Jacques: "O riso na Idade Média", em BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman (org), *Uma história cultural do humor,* Rio de Janeiro, Record, 2000.

LE GOFF, Jacques: "Maravilhoso", em: ___ & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru: Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2002. v.II.

MAUÉS, Raymundo Heraldo e VILLACORTA, Gisela Macambira: "Pajelança e encantaria amazônica", em PRANDI, Reginaldo (Org.): *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados,* Rio de Janeiro, Pallas, 2004.

PEREIRA, Edmilson & Gomes, Núbia P. Gomes: *Flor do não-esquecimento: cultura popular e processos de transformação,* Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

QUADROS, António: "Estruturas narrativas do maravilhoso" em *Memórias das origens, saudades do futuro.* Mem-Martins: Europa-América, s.d.

REAL, Miguel: *Portugal, ser e representação.* Miraflores: DIFEL, 1998.

ROMERO, Silvio: Introdução em *Contos populares do Brasil,* São Paulo, Landy, 2000.

SEVCENKO, Nicolau: As raízes xamânicas da narrativa, em RIEDEL, Dirce Cortes (org.), *Narrativa: ficção & história,* Rio de Janeiro, Imago, 1988.

ZUMTHOR, Paul: *A letra e a voz,* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

XVIII

LITERATURA: O TEXTO E O CORPO

O AMOR DE O BANQUETE EM *OS TRÊS MAL-AMADOS* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Susana Vernieri
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

O poema *Os Três Mal-Amados* foi escrito em 1943 e é o segundo texto publicado pelo poeta João Cabral de Melo Neto. Ele vem após a estréia do pernambucano com *Pedra do Sono*, em 1941. O texto tem como epígrafe um verso de *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade e traz personagens com o mesmo nome dos que estão contidos no poema do mineiro: Teresa, Maria, Joaquim e Raimundo. Três vozes narram as atribulações de três homens: João devaneia sobre sua Tereza, Raimundo reflete sobre sua Maria, Joaquim lamenta sua destruição pelo amor.

> Cada um dos personagens expõe, por assim dizer, um 'caso', mas de modo idiossincrático e impermeável aos outros casos. O dialogismo desaparece na incomunicabilidade. É como se Cabral houvesse se limitado a dividir três poemas líricos completos em diversas partes, intercalando-os posteriormente numa exposição aparentemente dramática[1].

Para João Alexandre Barbosa "a opção pela prosa revela o desenvolvimento daquela tematização do próprio poema que já se delineava em alguns textos iniciais de *Pedra do Sono* – agora discutida por um ângulo de dramatização em que, mais do que fazer falar aos personagens do poema de Drummond, o poeta fala consigo mesmo"[2]. Desse modo, o autor estaria levando para o texto dramático em prosa as incertezas de sua condição. Estas incertezas estão principalmente na voz de João que se questiona sem parar. Um dos exemplos seria:

> Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?[3]

Por outro lado, para João Alexandre Barbosa, Joaquim desfaz-se de uma certeza afetividade devoradora, de tudo o que é cultura e, por extensão, poesia:

> O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos[4].

1. PEREIRA, Lawrence Flores. *Os três-mal-amados de João Cabral de Melo Neto e o imaginário do crescimento prodigioso.*

2. BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma* – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Livraria Duas Cidades, 1975, p.36.

3. MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.62.

4. *Ibid.* p.60.

Mas será entre a penúltima e a última falas de Raimundo que o movimento de problematização latente ganha a modulação que será decisiva na trajetória do poeta:

> Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga[5].

João Cabral aqui fugirá da penumbra subjetivista de João, da obssessiva emotividade de Joaquim e estabelecerá um compromisso, pelo próprio ato de construção, entre ser poeta e seu objeto.

Além da leitura de João Alexandre Barbosa exposta suscintamente acima, o poema de Cabral também pode ser lido através do viés do amor, este sentimento indefinível através dos tempos e tema do poema. *Os Três Mal-Amados* divide-se, como já foi dito, em três falas independentes entre si. Esta estrutura nos remete ao *O banquete*[6] de Platão, registro do quanto o ser humano, desde a Antigüidade, é incapaz de definir Eros num único recorte icônico e verbal. Ao apresentar e hierarquizar as diversas falas amorosas, Platão utiliza a ficção e a filosofia, resgatando uma longa cadeia de memórias e discursos heterogêneos que marcam a concepção erótica ocidental nos seus primórdios, antes da experiência do Cristianismo. Segundo José Américo Motta Pessanha, no ensaio «Platão: as várias faces do amor»,

> o que se tem são sempre discursos que se referem a discursos e são mediadores de outros discursos. Ou seja: o tema do amor existe na intermediação sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. Um discurso que remete a outro, que remete a outro, que remete a outro... numa seqüência fragmentada de inúmeras mediatizações, a partir de um inalcançável ponto inicial que, como a physis do irracional matemático, recua indefinidamente[7].

Cabe lembrar também que o texto de Platão abriga grande variedade de recursos: diálogos, discursos, mitos, citações de poetas, provérbios, múltiplos estilos (as imitações ou pastiches dos diferentes estilos dos discursantes, a revelar diferentes psicologias ou mentalidades: uma das mais extraordinárias realizações do Platão filósofo-dramaturgo). E pode-se indagar: tudo isso não é mesmo indispensável para se falar do amor? O amor não exige ser dito com todos os recursos de linguagem? Quais os recursos que João Cabral lançou mão em seu poema e até que ponto eles guardam alguma afinidade com *O banquete*? Primeiramente vamos resumir o texto de Platão:

---

5. *Ibid.* p.63.

6. PLATÃO. *O banquete* – ou do amor. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda., 2002.

7. PESSANHA, José Américo Motta. «Platão: as várias faces do amor»,. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 89-90.

Os convidados de Platão reconstituem os vários vértices de seu objeto de discussão, disperso na multiplicidade de opiniões e interferências. Fedro recupera o Eros da *Teogonia*, o mais antigo dos deuses, presente na geração de todos os seres. Pausânias mostra o amor dividido entre a Afrodite Pandâmia, o amor popular dos homens e mulheres, e a Afrodite Urânia, símbolo do amor dos homens entre si, uma forma de servidão voluntária à virtude e ao bem. Erixímaco, por sua vez, descreve o princípio universal de atrações dos semelhantes e de convivência e harmonia dos contrários. Os males causados pelo amor estão associados à violência e aos excessos, provocando doenças, pestes, geadas ou chuvas de granizo.

Aristófanes recorda o castigo de Zeus que decidiu cortar o uno em dois. O amor parte da sensação de falta, mutilação, incompletude e do desejo de busca da totalidade partida. Agatão imagina o melhor e o mais delicado dos deuses. Ele rege relações cordiais, sem a profundeza e o compromisso com o trágico. Por fim, Sócrates e Diotima assumem a palavra de Platão, definindo o amor como uma ascese, uma espécie de purificação capaz de dar sentido à existência. Na versão platônica, Eros é o amante, o ser buscador, tentando suprir sua carência da posse da beleza, do bem e do saber. Antes dessa apoteose, Eros situa-se num lugar intermediário, de ligação entre opostos, de união entre deuses e mortais como uma força eternamente insatisfeita. A visão do amor sublimado na eternidade é seguida pelo discurso embriagado e pela desordem de Alcibíades. Os sóbrios discursos, ditados pela razão, dão lugar à palavra do amor-paixão, imediato, que não apreende o sentido do adiamento.

No poema de João Cabral é possível comparar a fala de Raimundo com o discurso de Sócrates e Diotima: "Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz aboliu todos os segredos"[8].

O texto de Cabral é ascensional, transparente, límpido, em busca da liberdade e lembra o seguinte trecho de *O banquete*:

> Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo[9].

Quanto à fala voraz de Joaquim, um texto apaixonado em que o amor vai devorando tudo o que encontra pela frente, ela nos remete ao discurso de

8. *op. cit.* p. 59.

9. *op. cit.*, p. 164.

embriagado de Alcibíades em *O banquete*. O convidado grego declara seu afeto por Sócrates que lhe responde dizendo que sua fala tinha como objetivo fazer com que o filósofo amasse somente a Alcibíades e a nenhum outro. Ou seja, nessa parte do poema de Cabral temos um amor totalizante, obssessivamente emotivo.

> O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome[10].

O personagem de Raimundo, por sua vez, não tem como ser enquadrado em *O banquete*. O texto fala de um amor claro, esquadrinhado, com gestos simplificados, livre, de um modo em que ele mesmo determina seus limites. Há aqui também uma sensualidade metaforizada por imagens líquidas.

> Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água[11].

O amor de Raimundo compara Maria a objetos. Ele é sólido, objetivo:

> Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos[12].

Mais do que tudo, segundo João Alexandre Barbosa, do texto se extrai uma lição de compromisso não mais com o 'rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos' mas com a própria relação que se estabelece, pelo próprio ato de construção, entre o poeta e seu objeto. Assim, o amor "concreto", "objetivo" de Raimundo abre caminho para a poesia de Cabral na arena que lhe é específica: a da luta com a linguagem. É num trecho que contempla um amor não-platônico que torna possível a promessa do pernambucano de construir sua poesia futura: "Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga"[13]. Cimento armado, desenho ou poema, tudo pode servir, desde que despojado do impreciso ou do vago para conservar o poeta no lugar que lhe é próprio: o do embate com a linguagem.

---

10. *op. cit.*, p. 59.
11. *op. cit.* p. 60.
12. *op. cit.* p. 61.
13. *op. cit.* p. 63.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Alexandre (1975): *A imitação da forma* – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Livraria Duas Cidades.

MELO NETO, João Cabral de. (1995): *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

PEREIRA, Lawrence Flores (2004): *Os três-mal-amados de João Cabral de Melo Neto e o imaginário do crescimento prodigioso*. Santa Maria, UFSM.

PESSANHA, José Américo Motta. «Platão: as várias faces do amor». (1990): In NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras.

PLATÃO. *O banquete* – ou do amor. (2002): Rio de Janeiro, Bertrand Brasil Ltda.

METALINGUAGEM E EROTISMO – CORPOS QUE SE CRUZAM NO "CORPO" DA POESIA

Mônica Aparecida Heloane Carvalho de Sant´Anna
Universidade de Santiago de Compostela

(...) a poesia é a erotização da linguagem, o princípio do prazer na linguagem.
Paulo Leminski

Falar da poesia produzida contemporaneamente torna-se, para mim, um passo um pouco ousado diante do grande leque de temas que se abre. Por isto a necessidade de um recorte nos traços "erotismo e metapoesia" a fim de fazer uma "pincelada" teórica sobre um pequeno *corpus*.

O caráter erótico pertence à literatura de ontem e de sempre – de Platão a Bataille, de Salomão a Valdo Motta– amor e erotismo é pura troca –corpo e alma, dentro e fora, aparecem como transgressão e lei, morte e vida (Eros e Tanatos). Ainda assim, uma diferenciação sobre o termo, em duas instâncias, torna-se necessário: numa primeira instância o caráter erótico está mais comumente tratado, aquele que é voltado entre dois seres humanos com a predominância da sexualidade permeada pela sensualidade e que tem por fim a reprodução, ao gozo sexual e também é inserido nos patamares do vulgar; numa segunda instância, é marcado principalmente pela sensualidade e pode estar totalmente separado da função reprodutiva do ser humano e tem uma conotação mais elevada. Dentro desta segunda instância podemos agregar o "tom" que a psicanálise deu ao erotismo –uma simbologia de vida, de desejo, cuja energia é a libido, principio da ação.

Freud[1] afirma, por exemplo, que as sensações sexuais não se limitam às sensações genitais. Também é possível afirmar que a manifestação do erótico pode interpretar-se como um processo de signos. O erótico constrói-se lentamente, e quase metodicamente, no caminho que vai do olhar, apressa-se um pouco no momento da sedução e anuncia seu ponto culminante na comoção física que anuncia o início da paixão e concretização do desejo –que resulta numa outra linguagem. Ao unir o erotismo com esta pode-se perceber tal percurso (da sensualidade e erotismo), numa linguagem que é enunciada por todos– e é aqui que se inclui a literatura, principalmente no aspecto poético.

1. FREUD, Sigmund. "Três ensaios sobre a sexualidade". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Literatura é trabalho com linguagem; dessa ação consciente surge o texto – *textu* – tecido. O tecer constante engedra a obra-trama de significantes – um novo texto: *o verdadeiro poeta inventa, e por isso ele é o inventor de um novo tecido de relações até ele inexistente*[2].

A tenacidade com que Eros invade a expressão poética impressiona. Parece tudo estar imbuído de vigor, libido, carne, atração, desejo, sexualidade. A palavra ao mesmo tempo concentra e explode sentidos de caráter amoroso. O arco de abordagem do tema possui tal imensidão que seria inócuo tentar aprisionar o *topos* em dezenas de exemplos. Como bem escreveu Octavio Paz,

> Segundo a tradição, o amor é um composto indefinível de alma e corpo; entre eles, à maneira de um leque, se desdobra uma série de sentimentos e emoções que vão da sexualidade mais direta à veneração, da ternura ao erotismo.[3]

E este desdobramento se evidencia pelas metáforas/metonímias de corpo que "aparecem" nos poemas - uma vez que o corpo humano é a principal mediação do **desejo** amoroso, a relação entre erotismo e expressão corporal é fundamental; e pela maneira de **expressão** do erotismo. Necessário se faz pensar nestes corpos: de acordo com a psicanálise – a imagem do ter (sujeito do desejo, instrumento de escrita), ou a imagem do ser (objeto de desejo, a ausência, a página em branco). E é esta ausência que dá o impulso para a produção poética: o desejo desvia-se e transforma-se – a busca do prazer pela/na escrita poética – a corporização do texto. Escrever passa a ser então a busca de um sentimento sensual, o desejo de ir além sempre, em busca de um novo gozo: destacando um caráter repetitivo, como no erotismo carnal, cada movimento é como se fosse uma carícia, que excita, estimula, provoca outras e tem como êxtase o próprio poema.

Atualmente, o sexo, desejo e erotismo já não estão restritos a quatro paredes – permeiam, além da literatura, todo o nosso mundo contemporâneo, em vários bens culturais – *outdoors,* filmes, comportamentos, fotografias, teatro, etc. A linguagem, que sempre acompanha toda transformação histórica e social, acompanha a erotização da nossa sociedade: o homem moderno passou a ser "assaltado" por milhares de signos. O imenso consumo cultural não deixou de ser um "alimentar-se" constante de signos – passamos a ser consumidores de linguagens. A linguagem então desviou-se de seu fim natural: a comunicação – esta passa a dar lugar à "corporeidade" da própria linguagem – a linguagem refletida.

O valor de uso em si (a obra) escapa ao consumo devorador, ficando limitado ao discurso. Uma grande parte do consumo na cultura de massa faz-

2. BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 30.

3. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994. p. 18.

se de discurso sobre discurso: metalinguagem. Acerca deste assunto Lefebvre diz:

> O consumo cotidiano assume assim, diante de nós e para nós, a sua dupla figura, sua ambigüidade constitutiva. Considerado globalmente, cotidianidade e não-cotidianidade, o consumo é material (prático-sensível: pegamos, usamos, devoramos uma coisa) e ideal (ou ideológico: consumimos representação, imagem, significantes, linguagem metalinguagem). (...) A chamada sociedade e consumo é ao mesmo tempo de abundância e de privação, com tendência à gastança e ao ascetismo (do intelecto, do rigor, da frieza). Dualidade múltipla. Cada termo remete ao que está diante de si (seu oposto pertinente, seu contrário, seu espelho). Ele significa esse oposto e se deixa significar por ele. Cada um serve para o outro, reciprocamente, de álibi e de garantia. Cada um remete a todos os outros. É um pseudo-sistema, uma estrutura de álibis: o sistema do não-sistema, a coesão da incoerência. Podemos sempre nos aproximar do ponto de ruptura sem atingi-lo: é o limite.[4]

O "consumo cotidiano" tem como reflexo uma contínua produção em série voltada para o(s) próprio(s) código(s), como já o detectara Walter Benjamin: ao falar da dessacralização do mito da criação e da perda da aura:

> O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (...) Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial.[5]

Samira Chalhub, nos passos do pensador alemão, diz em outras palavras: *O conceito de arte transformou-se – hoje nós a percebemos como construída e não mais como expressão: hoje o público já não é mais passivo, pode ser incorporado ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra.*[6]

O receptor deste "novo texto", em sua leitura-consumo, recria os significados, a partir das próprias singularidades e do horizonte de expectativas que lhe é peculiar, como quer a teoria da estética e da recepção.

> Linguagem é signo em ação. O simples olhar ao redor implica um gesto de leitura do mundo. Há sempre o outro deflagrado diante do eu, há sempre relações – de passividade ou dinâmicas, de criação ou de repetição, mas sempre relações entre linguagens.[7]

Contemporaneamente, as relações entre as linguagens têm deixado à mostra os mecanismos e engrenagens do fazer poético: *Um metapoema não é*

---

4. LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno.* São Paulo: Ática, 1991. pp.152-153.

5. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.168.

6. CHALLHUB, Samira. *A metalinguagem.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1988. p. 28.

7. CHALHUB, Samira. *op. cit.* p. 6.

aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua, arremata Samira.

A prática poética, o conflito da folha em branco como luta, a busca da palavra (o objeto de desejo) – *lê mot juste* – faz com que o poeta contemporâneo revire e reavive formas e gêneros. A metapoesia é, num só gesto, criação e crítica.

> A prática poética sentada no próprio centro de si seria a maneira eficaz de demonstrar as contínuas metamorfoses pelas quais passa a expressão poético-literária, desde o aspecto vocabular (etimológico e sintático) às hegemonias ideológicas e referências sócio-históricas diversas.[8]

Refigura-se aquilo que Jakobson já havia categorizado como – entre as funções da linguagem – função poética.

> (...) aquela em que a comunicação é voltada para a própria mensagem, para que possa atuar na definição estrutural de um poema. (...) ao categorizar lingüisticamente a função metalingüísticamente e ao propor seu modo de relacionamento com a função poética (...) Jakobson dá uma pista fértil para o estudo do poema moderno.[9]

Desta forma, é perceptível que a passagem entre um e outro significante é possível, na perspectiva do leitor – numa relação metapoética, metalingüística. A palavra poética quer constituir-se a si mesma. Rompe, assim, a função referencial, transportando, em estilhaços metafóricos, o sentido novo. O significado é diluído, há uma queda dos referenciais – *Cada desaparecimento de um referencial anuncia a extensão da metalinguagem – de modo que a metalinguagem substitui para si mesma os atributos de linguagem dotada de referenciais.*[10]

Conceituar e marcar o início da prática metalingüística em poesia exige perspectivas múltiplas. Do cotejo, quiçá, a noção se esclareça – e dela se possa lançar mão como instrumento operacional, é perceptível que a prática de um discurso auto-referencial, tanto na poesia quanto na prosa seja antiga – não é exclusiva da modernidade estética, pois desde a época medieval, passando pelo Romantismo e pelo Simbolismo é perceptível este uso. Já os estudos sobre a **metapoesia**, estes são bem apreciados pelos críticos e inseridos e consolidados nos estudos teórico-literários num contexto um pouco mais recente[11]. Desde quando Jakobson conceituou as funções da linguagem – poéticas e metalingüística – e Barthes fez a aproximação da literatura com a metalingüagem os estudos multiplicaram-se, assim como as "nomeações" ao tema/estudo, vários teóricos aprofundaram-se nestes temas e expuseram as

8. SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90).* Vitória: EDUFES, 2002, p. 158.

9. BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 37.

10. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* Niterói: EDUFF, 1999, p. 67.

11. Neste momento, a intenção é fazer um pequeno perpassar teórico sobre o tema.

suas concepções sobre metaliteratura/metapoesia/metanarração/metaficção. Entre eles, Octavio Paz (1956) declara que a modernidade da poesia baseia-se precisamente em seu caráter auto-reflexivo; John Barth (1967) aborda o aspecto do esgotamento da literatura reconvertido à matéria literária; Robert Alter (1975) destaca a tensão entre a consideração do fenômeno da metaliteratura como inerente à tradição literária e narrativa frente à sua vinculação expressa e sintomática com a modernidade e em particular com a pós-modernidade; para Patrícia Waugh (1984) metaficção é um modo de escrever tendo em referência o pós-modernismo; Linda Hutcheon (1984) destacou o que há de reflexivo ou narcisista na narrativa metaficcional; Andrew Debicki (1988) define que o fenômeno metapoético é um dos traços que marcam a transposição da modernidade à pós-modernidade; Leopoldo Sánchez Torre (1993) postula como propriedade inerente à linguagem e sua capacidade de refletir sobre si mesma, sua atitude autodescritiva, metalingüística[12]; Laura Scarano, Marta Ferrari, Marta Ferreira e Marcela Romano (1996) fizeram um estudo sobre a metapoesia nominando-a como auto-referência a partir da poesia espanhola contemporânea.

Jesus Camarero (2004) a partir dos princípios formais da semiologia de Jakobson e ampliados por Barthes de que a metaliteratura se converte em uma dimensão excepcional e transcendental da literatura geral e do conceito de literariedade.

Agora, tentando entrelaçar metapoesia e erotismo, proposto no título deste artigo e seguindo Barthes que em *Fragmentos de um discurso amoroso* afirma:

> Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela).[13]

O "enfrentamento" desta (des)ordem da linguagem mostra um resultado muito interessante e rico para a literatura contemporânea. E, a propósito da contemporaneidade, há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno. O poeta contemporâneo nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele recebe e lhe dá novo talento –dá força ao discurso da tradição. Assim, podemos ver

que há uma valorização da tradição com o pé fincado no presente. Desta maneira podemos entrecruzar os corpos: a expressão erótica pela linguagem e vice-versa; os poetas e os poemas, na formação de um novo *corpus*.

---

12. TORRE, Leopoldo Sánchez. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.* Oviedo: Universidad, Depto. de Filología Española, 1993. p. 16.

13. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 93.

Foram escolhidos dois autores que rompem com os hábitos da poesia erótica usual: pela produção da poesia homoerótica (num campo ainda minado de preconceitos). O homoerotismo surge na literatura e nas artes em geral, quase sempre, com máscaras, implícitos signos e índices que são investigados, dentro das ciências humanas, com avanços e recuos em engrenagens sutis. O tema não é novo na literatura, pelo contrário:

> No mundo clássico, o tema só se tornaria tabu com a vitória do cristianismo. O crucifixo expulsou o 'amor grego' enquanto assunto nobre ou mesmo aceitável em termos (não só) de poesia por um milênio e meio, mas, como motivo de calúnia, ele passou a ser utilizado ainda mais intensamente[14].

Ressalto que, neste momento, a intenção não é tratar questões de gênero, apenas destacar este traço nos autores esolhidos. Pois o jogo não é o amor ou erotismo hetero ou homo e sim a poesia onde, acima de um determinado nível de realização, o que menos conta é o sexo do autor ou de sua musa. Novamente nas palavras de Octavio Paz:

> A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal– a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação (...) o poema já não aspira a dizer, e sim a ser[15].

O erotismo marca o desejo de ir além. Há, porém, desvios no termo erotismo para a pornografia. No poema "Cigarros" de Paulo Roberto Sodré, o entrelaçamento erotismo-metalinguagem surge como um traço separador da pornografia:

> Cigarros
> a E. P.
> Muitos dizem que poemas eróticos
> Germinam com cacetes, cus e campari.
> No entanto, quando você me olha com seus óculos,
> meus versos atravessam nuvens e colhem flautas
> e me deito com suas coxas e beijo sua espada
> como quem inventa hálito de cisne ou luz de cigarro[16]

Este poema faz lembrar "Confissão banal", de Augusto Massi, em que o gesto aparentemente trivial do acender-se um cigarro ganha ares sensuais:

> Sempre que a vejo
> quero me aproximar

14. ASCHER, Nelson. *Pomos de discordia – Política, religião, literatura, etc.* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 179.
15. PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994, p. 13.
16. SODRÉ, Paulo Roberto. *Dos olhos, das mãos, dos dentes.* Vitória: DEC/SEDU, 1992, p. 35.

com a simplicidade
de quem pede fogo

Beijar seu beijo
tocar seu corpo
como quem acende
um cigarro no outro[17].

Trata-se, enfim, entre o verbo e o erótico, de *corpos*. O corpo do outro que se deseja e se transmuta em corpo gráfico, joguete do poeta – e pouco importa o grau de aproximação com o d(el)ito real, ou com as inalcançáveis fantasmagorias do ser. Figuras de linguagem assumen a trama, assonâncias e aliterações adornam o imaginário, o ficto desconstrói o fato: – *meus versos atravessam nuvens e colhem flautas.*

Ou ainda:

como é belo prendê-lo aqui,
neste recinto estreito tão prosaico;
roçar as boninas de seu pêlo escuro,
entre possibilidades de rima ou ímã,
tépido nas frestas das palavras
que tentam beirar a terra de seu gesto
e tornar-se verbílias de cravos ou esbarros
de poemas r o co có sem prudência,
apenas cheio de sua ígnea passagem.
(Despoemas – parte II – p.17)

Assim, parece reverberar o que diz Octavio Paz: *erotismo é poética corporal; poesia é erótica verbal,* ou ainda o que diz Wilberth Salgueiro:

> Erótica é a delicadeza nas suas formas. Pode uma pintura, pura imobilidade, ser erótica? Para a linguagem, cobra e rato, sim e sims. Erótica é a leitura: tateio, saliva, bruços, mãos e páginas. Erótico é o olhar. Eros, erosão. Erótica é qualquer espécie de intertextualidade – corpos, letras que se misturam.[18]

O olhar é o ponto de partida que propicia o gesto da metalinguagem na poesia erótica de Paulo Sodré. Buscando definições para o olhar, encontramos no *Aurélio: (...) estar voltado para ver-se, mirar-se(...)*[19]. O olhar de ver-se, de mirar-se,

17. MASSI, Augusto. *Negativo: 1982-1990*. São Paulo: Companhía das Letras, 1991. p. 97.

18. SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002, p. 232.

19. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 465.

traz consigo uma perspectiva moderna ou anterior, uma possibilidade de esperança – a crença na visão interior como perspectiva de felicidade ou de fazer mesmo que momentâneo. O exercício de amar-olhar tem um tom de súplica apaixonada e triste como em

> Dói olhá-lo. Dói como um rasgo tão fundo,
> nas mãos de meus olhos tontos
> de tanto azul jeans que contorna a sua pele
> com escadas para um jorro de masculina maciez.
> (p. 29)

O poema parece ser um retrato do que os olhos espreitam, retrato que traz imagens nítidas de desejos e dores (diante de impossibilidades de concretização) mas acima de tudo um olhar contemporâneo de um amador/conhecedor da poesia. A paixão, aqui, representa uma tradição que se torna indissociável da escrita.

Ainda sobre a temática erotismo e metalinguagem, partimos para um novo *corpus* poético: o de Valdo Motta. Em Valdo Motta encontramos uma nova face do erotismo – como ele mesmo diz: *uma poesia desbocada e atrevida, rasgando véus e desfraldando bandeiras*[20].

> Chega de eufemismo!
> - este constante esforço de ser o igual,
> o cordial, o ornamental e os cambaus.
> Quero ser o marginal
> que efetivamente sou.
> Quero ser, de fato, original.
> (*Eis o homem,* p. 48)

E o é – original, marginal, místico, herético, na plena potência etimológica da palavra: aquele que escolhe. A escrita de Valdo Motta é *escrita para a transformação pessoal (metanóia) e histórica (poiesis).*[21] Tal transformação pessoal busca referências em *estratos culturais muito antigos, anteriores à fixação dos atuais textos bíblicos canônicos.*[22] O resultado: erotismo sagrado – uma subversão poética. É, ao mesmo tempo, uma nova ruptura e crítica radicais em relação à poesia

20. MOTTA, Valdo. "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu." In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 59.

21. FILHO, Deneval Siquiera de Azevedo. "A teoria da literatura e o homotexto. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Literatura e Marginalidades.* Vitória: PPGL/UFES, 2000, p. 12.

22. BARCELLOS, José carlos. "Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 81.

(homo)erótica. Mas, também, uma ruptura com o "lugar-comum" dos aspectos religiosos em poemas. Como diz Deneval Siqueira: Anunciação. Profecia.

> RELIGIÃO
> A poesia é a minha
> sacrossanta escritura,
> cruzada evangélica
> que deflagro neste púlpito.
>
> Só ela me salvará
> da guela do abismo.
> Já não digo como ponte
> que me religue
> a algum distante céu,
> mas como pinguela mesmo,
> elo entre alheios eus.
> (*Bundo,* p. 79)

O título já evidencia a crença na existência de uma força, tão intensa como uma religião – a poesia. Coloca-se como um pastor/messias – *cruzada evangélica/ que deflagro deste púlpito* – que tem a incubência de espalhas as "boas novas/ poesia" a todas as criaturas.

> A escrita simboliza uma perda de presença: a escrita chega quando a palavra se retira. É um esforço para encapsular o espírito e a inspiração: a escrita permanece, como símbolo da palavra ausente. (...) Ela materializa a revelação, corta o vículo humano, substituindo-o por um universo de signos. Para reativar a revelação é preciso uma presença falante.[23]

O leitor reativa a revelação da poesia de Valdo Motta, assemelhada a uma esfinge: decifra-me ou devoro-te. Mas o gesto da interpretação é, antes que decifração, uma devoração. Ao *ler,* apropriamo-nos. Não há texto que resista ao ato interpretativo que (também texto) se lhe pospõe. Voltemos, pois, a Valdo Motta, sem temer (nossas) esfinges-poemas.

A escrita é um elemento sagrado, para o pastor é a Bíblia, é nela que está a palavra divina para que também a enfrentemos em seus múltiplos signos. É profética, redentora e, também, elemento de ligação ao divino –o encapsulamento do espírito.

O púlpito é a folha em branco – o espaço para o exercício da poesia–, a presença da palavra, o "enclausuramento" da inspiração. A devoção, a crença

23. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 387.

de que só ela (a poesia) o salvará, exclui todas as outras possibilidades de salvação da *guela do abismo.* A propósito, encontramos no referido *Dicionário de símbolos*:

> guela/goela: símbolo octoniano, ou infernal, é o boca da sombra, entrada hiante para o mundo subterrâneo (...) É a passagem entre a morte e a vida; é a entrada, portanto, e, ao mesmo tempo, a saída das iniciações. (p. 473)
>
> Abismo: designam aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas; o país dos mortos. Também, na Bíblia o abismo será concebido como um monstro, o Leviatã. (p. 5)

A poesia é uma "ponte" que o ligará à luz, que o impedirá de conhecer as profundezas do abismo.

O desejo de retornar às origens (mito de eterno retorno) é indiciado – *que me religue/ a algum distante céu.* Não precisa ser ponte – *passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contigência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível.*[24]

Não, não há necessidade de uma ponte, *uma pinguela mesmo,* já será o elo que o religará a *algum distante céu,* à sua espiritualidade (o seu céu) e aos seus *alheios eus.* Porque *assim na Terra como no Céu, cada um tem o céu que imagina, porque o reino espiritual é o reino da imaginação poética e das abstrações estéticas, é o altiplano das recreações lingüísticas, enfim o reino dasprojeções mentais e pessoais coletivas.*[25]

O poeta – por seus poemas – vive no reino da poesia e da beleza divina, pois *o espiritual não tem existência autônoma, independente da matéria, porém é uma essência ou substância material*[26] –a sua "ligação" com este reino e, principalmente, consigo mesmo –*elo entre alheios eus.*

Mas a ligação com o espiritual, às vezes, situa-se de forma bem física, corpórea. A poesia de Valdo Motta é uma transubstanciação da matéria profana em sagrada e vice-versa – criando revelações, sobressaltos e surpresas na mudança do *status* de uma coisa para outra. Essa passagem, esse "trans" é via pela qual sua emoção e sua indignação escoam. O poeta afirma que religião e erotismo partilham de princípios muito próximos. Revela, mais uma vez, a sua busca espiritual e a experiência com o Deus vivo – *E aprendi que o corpo é o templo do Pai, do Filho e do Espírito Santo, e de todos os deuses, sendo a própria sede do reino dos céus.*[27] Por esta "ousadia" o poeta é perseguido por não agradar a todos e cria "afrontas" numa linguagem bem escrachada: *viro e mexo, remexo, fecho horrores/*

---

24. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *op. cit.* p. 729.

25. MOTTA, Valdo. "Enrabando o caetinha ou o dia em que Eros se fodeu". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 61.

26. *Idem, ibidem.* p. 64.

27. Idem, *ibidem.* p. 60.

neste reino de alimárias, só de birra; vão morder os beiços(...) e me engolir em seco, rabinho entre as pernas. O que não é surpresa, como ele mesmo diz: *Chega de eufemismo! (...) Quero ser, de fato, original* – missão do Valdo, do poeta. Vale dizer que a poesia de Valdo Motta é marcada pela radicalidade daquilo que diz, faz a "linha maldito" e levanta a bandeira da poesia com liberdade de expressão, do amor sem muros ou barreiras –é sustentada numa elaboração consciente dos jogos fono-sintáticos-semânticos e em reconhecida poesia erudita– ainda que (e por isso mesmo) utilizada em contextos deslocados. Aparentemente deslocados, talvez dissesse o poeta.

Chegando ao final do entrelaçamento erotismo e metapoesia, procuro o nó, a fim de que nada seja desatado nesse cruzamento de "corpos". A contemporaneidade se liga à formação de subjetividades e, cada vez mais, definir arte (e poesia, etc.) torna-se tarefa tortuosa – relativa e perspectívica: é como se estivéssemos lidando com tecidos que, depois de esgarçados, inevitavelmente, rasgam-se. Talvez um reflexo dos estudos multiculturais que se espalham por todos os cantos, influenciando fortemente a instauração de novos olhares que produzem sérios abalos nos cânones de toda ordem.

BIBLIOGRAFIA

ALTER, Robert. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre.* Berkeley: University of California press, 1975.

ASCHER, Nelson. *Pomos de discórdia – Política, religião, literatura, etc.* São Paulo: Ed. 34, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARCELLOS, José Carlos. "Poéticas do masculino: Olga Savary, Valdo Motta e Paulo Sodré". In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

BARTH, John. "The Literatura of Replenishment: Postmodernism Fiction". In: *Atlantic Monthly,* June (1980).

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMARERO, Jesús. *Metaliteratura. Estructuras formales literarias.* Barcelona: Anthropos, 2004.

CHALLHUB, Samira. *A metalinguagem.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de símbolos.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DEBICKI, Andrew. "Poesía española de la postmodernidad". In: *Anales de Literatura Española,* 6, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.* 26. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FILHO, Deneval Siquiera de Azevedo. "A teoria da literatura e o homotexto. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Literatura e Marginalidades.* Vitória: PPGL/UFES, 2000.

FREUD, Sigmund. "Três ensaios sobre a sexualidade". In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.* Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The metaficcional paradox.* Notario: Wilfrid Laurier, 1980.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno.* São Paulo: Ática, 1991.

MASSI, Augusto. *Negativo: 1982-1990.* São Paulo: Companhía das Letras, 1991.

MOTTA, Valdo. "Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu." In: PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura.* Niterói: EDUFF, 1999.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo.* São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. La revelación poética. Poesia e Historia.* México: FCE, 1956.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças e Formas – aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90).* Vitória: EDUFES, 2002.

SCARANO, Laura et alii. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporânea.* Argentina: Beatriz Viterbo editora, 1996.

SODRÉ, Paulo Roberto. *Dos olhos, das mãos, dos dentes.* Vitória: DEC/SEDU, 1992.

TORRE, Leopoldo Sánchez. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX.* Oviedo: Universidad, Depto. De Filología Española, 1993.

WAUGH, Patricia. *Metaficction. The theory and Practice of self-conscious novel.* New York: Methuen, 1984.

XIX

LITERATURA: SÉCULO XVIII

AS *CARTAS PORTUGUESAS* OU A CORRESPONDÊNCIA IMPOSSÍVEL

Ana Alexandra Seabra de Carvalho[1]
Universidade do Algarve

O propósito desta comunicação, ao evocar (e invocar) de novo a figura de Mariana, as suas cartas e o seu amor desmedido, prende-se com o carácter intemporal do seu objecto. Amar perdidamente, perder-se e encontrar-se na escrita será o destino trágico da freira de Beja. Assim, abordaremos aqui a impossibilidade da relação amorosa, à qual corresponde o silêncio da incomunicabilidade, uma vez que o Outro não ama ou é apenas capaz de um sentimento inferior.

Para Mariana, a impossibilidade da relação amorosa deriva do imperativo moral e religioso que interdita a uma freira um amor terreno e carnal. Porém, a sua paixão é de tal modo intensa que ela a afirma categoricamente contra tudo e contra todos, mesmo após a sedução e o abandono. É o ardor passional que a mantém viva, ardor esse atiçado pela escrita das cartas, cujo destinatário aparente não pode, não sabe ou não quer responder ao mesmo nível do *estilo do coração*. Com efeito, o silêncio do sedutor é prolongado; quando o quebra, fá-lo através de cartas "frias" e cheias dos lugares-comuns da galanteria, o que é ainda mais mortificador que o silêncio, pois revela a mediocridade do seu sentimento. Enfim, após os lancinantes e repetidos apelos ao Outro para que lhe escreva/exprima a sua paixão, cujas estratégias retóricas de sedução desesperada abordaremos adiante, Mariana compreende a impossibilidade da correspondência, ao mesmo tempo epistolar e amorosa, refugiando-se no seu sentimento e parecendo recusar a comunicação no final da Vª e última carta, provavelmente ainda como derradeira estratégia de comoção do amante. Tal hipótese afigura-se-nos sugerida pelo recurso a uma interrogação retórica no fecho da carta, interrogação essa que pode dirigir-se a vários destinatários: o Outro, ela própria ou mesmo a sociedade, cujas convenções Mariana rejeita convictamente.

Regressemos, então, ao início do texto e aceitemos o protocolo de leitura proposto pelo "Aviso ao leitor" emanado da instância editorial responsável pela

---

1. Professora Auxiliar do Departamento de Letras Clássicas e Modernas da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e Investigadora do Centro de Estudos Linguísticos e Literários da mesma Universidade. (A presente comunicação insere-se na investigação desenvolvida no âmbito da Linha 'Retórica, Teorização e Crítica Literárias'.)

primeira publicação das cartas, de forma anónima, em Paris, no ano de 1669, pelo célebre livreiro Claude Barbin. Neste aviso, diz-se que se publica, após um grande cuidado e esforço, "uma cópia correcta da tradução de cinco Cartas portuguesas, escritas a um distinto gentil-homem que serviu em Portugal" (cito a partir da tradução de Eugénio de Andrade[2]). O editor acrescenta as razões que o moveram: "Vendo-as louvadas, ou procuradas tão empenhadamente, por todos aqueles que sabem o que são sentimentos, creio que lhes daria um raro prazer imprimindo-as" (*ibidem*). Afirma ainda o seu desconhecimento relativo à identidade do destinatário e do tradutor ("Não sei o nome daquele a quem foram escritas, nem o de quem as traduziu, mas parece-me que, publicando-as, não devo incorrer no seu desagrado", *ibidem*). A esta ignorância aqui evidenciada, muito provavelmente de mero respeito pelo decoro, junta-se um lugar-comum dos textos com funções prefaciais na época e que se prende com o apelo à benevolência do leitor para os possíveis erros de impressão ("Enfim, seria difícil de evitar que aparecessem sem erros de impressão que as desfigurassem", *ibidem*), apesar de se tratar de uma ***cópia*** correcta da dita tradução. Curiosamente, como podemos verificar, não há qualquer referência à autoria das cinco cartas. Apenas o adjectivo "portuguesas" e a informação de que teriam sido traduzidas. É possível que, com ou sem intuitos misóginos – normais para a época, aliás – se tivesse considerado que a singularidade e a intensidade da obra fosse o bastante para interessar e arrebatar o leitor. Com efeito, desde a abertura da Iª carta, o leitor vê-se mergulhado num discurso feminino arrebatado e arrebatador que procura dizer o indizível do excesso passional e do sofrimento provocado pela ausência do amado, ao mesmo tempo que visa reconquistar o seu afecto. Mais adiante, será, então, a própria epistológrafa a referir o seu nome e condição – Mariana, freira portuguesa enclausurada num convento em Beja.

A polémica entre as hipóteses de autenticidade ou de ficcionalidade destas epístolas ardentes de paixão despertou a curiosidade e a paixão dos leitores coevos e mantém-se viva até aos nossos dias. Na impossibilidade de convocarmos os espíritos de Mariana Alcoforado, dos Senhores de Chamilly e de Guilleragues, ou ainda de Claude Barbin para um cabal esclarecimento da verdade, deixemos aqui e agora de lado toda a douta argumentação que se tem vindo a acumular, em ambos os lados da polémica, até ao presente e concentremo-nos naquilo que, em nosso entender, constitui o encanto destas singulares cartas, a saber, a escrita do amor desmedido de Mariana e a impossibilidade da sua correspondência (sentimental e epistolar).

O texto epistolar apresenta-nos uma figura feminina, reduzida à sua voz (escrita) com que procura seduzir o seu amante *infiel*, tentando, por todos os

2. Cf. Cartas Portuguesas atribuídas a Mariana Alcoforado, edição bilingue, pref. e trad. de Eugénio de Andrade, pinturas de Ilda David, Assírio & Alvim, Lisboa, 1993, p. 13.

meios que este lhe corresponda em ardor apaixonado e se corresponda com ela através de cartas, reflexo dessa paixão, tal como as dela. A escrita nasce, pois, da ausência do objecto amado, do desejo de restabelecer a relação perdida, de dizer a paixão e de ser correspondida. No entanto, o amante francês parece ignorar as suas súplicas, ou, quando responde ao apelo solicitado – em cartas não apresentadas no texto e apenas referidas pelo discurso de Mariana –, utiliza uma retórica galante e polida, muito diferente do ardor do discurso amoroso feminino (diz Mariana: "frias cartas, cheias de repetições, metade do papel em branco, dando grosseiramente a entender que [ele] estav[a] morto por acabá-las"[3], ou então "os impertinentes protestos de amizade e a ridícula correcção da sua última carta"[4]). A ausência do amante, o seu silêncio ou a sua frieza, geradores do sentimento de abandono, conduzem ao vazio e à falha comunicativa: o diálogo malogra-se, ainda que o destinatário permaneça no horizonte da escrita, uma vez que esta lhe é dirigida como forma de persuasão e de sedução para o restabelecimento da relação amorosa. Contudo, a consciência da vanidade de tal esforço instaura-se gradualmente na epistológrafa, que decide optar pelo silêncio simbólico de morte da correspondência, simultaneamente, amorosa e epistolar. O final aproxima-se de um fim trágico.

Ora, o motivo e a justificação verosímil para o início do jogo de sedução epistolar de Mariana consistiam, à partida, na ausência do objecto amado. Depois de seduzida pelo oficial francês, a amante abandonada encontra nas cartas que lhe escreve a sua única consolação e o único meio para abolir a distância entre o convento de Beja e a corte luiscatorziana, entre um passado recente de ilusória felicidade amorosa e um presente de solidão amargurada e desesperante. O objecto epistolar parece, pois, permitir ultrapassar o vazio e a sensação de abandono ("Quando te escrevo é como se falasse contigo e estivesses, de algum modo, mais perto de mim", afirma Mariana na IVª carta, p. 40). No entanto, o silêncio do amante é passível de uma dupla leitura: por um lado, é certo que ele significa a ruptura da relação, o abandono da mulher seduzida, mas, por outro, esse silêncio permite à apaixonada deixar-se enredar pela esperança, pois não se tratando de uma ruptura explícita, o silêncio poderia ficar a dever-se a algum infortúnio alheio aos desejos do amante, como o extravio da correspondência. Mariana torna-se vítima de sentimentos contrários, como o amor e o ódio, permanentemente desfeita pela indecisão, o que provoca uma desordem passional e retórica da sua escrita, oscilando entre a ilusão e a desilusão, a tentativa de justificação favorável do comportamento do amante ou a sua recriminação, a aceitação passiva ou a indignação, o

3. Cf. IVª carta, ob. cit., p. 37.

4. Cf. Vª carta, ob. cit., p. 47.

remorso e a reafirmação do seu sentimento amoroso. O restabelecimento da comunicação com o amado mostra-se infrutuoso, permitindo, então, uma auto-análise da epistológrafa e acabando por funcionar também como uma outra forma de sedução do amante infiel. Diz-lhe Mariana: "Ai!, os meus [olhos] estão privados da única luz que os alumiava, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo" (Iª carta, p. 16). Mariana está bem consciente de que lida com um Don Juan fugitivo, e os seus esforços retóricos vão no sentido de o recuperar, tentando ela exercer agora o fascínio sedutor através da sua escrita ardente, ao mesmo tempo perturbada e perturbadora. Ela deseja provocar o remorso no infiel, fazendo-o cair em si, largar todos os prazeres da corte francesa e correr para os braços da amante enclausurada.

Esta, só e abandonada, compraz-se na recordação do tempo passado da presença do Outro, tempo esse que se confunde com o presente da escrita amorosa, fundindo-se e cristalizando-se ambos. A imagem do objecto amado constrói-se e rememora-se com base nessa cristalização de que falava Stendhal em *De l'Amour*. A hipótese de uma alteração no comportamento e no sentimento do amante sedutor é constantemente colocada e refutada, pois Mariana auto-acusa-se de infidelidade e de traição apenas por ter ousado pensá-lo.

Quem parte, se vier a sofrer, pelo menos poderá compensar a ausência do objecto amado pela dispersão dos divertimentos mundanos. Contudo, o leitor só dispõe de dados pouco fiáveis quanto à conduta e aos sentimentos do oficial francês, pois o pouco que lhe é apresentado é filtrado pela perspectiva restrita e restritiva da amante que se crê abandonada e traída, que tece conjecturas sobre o Outro, tidas depois como verdadeiras.

De carácter exaltado, pouco dado a relativizações, Mariana, por seu turno, vive sob o império do absoluto: para ela, o amor só pode ser eterno, exclusivo e excepcional; a felicidade, o prazer, o sofrimento são ou tudo ou nada, fazendo-a oscilar entre o êxtase passional ou o desejo de morte. A morte é, paradoxalmente, encarada como possibilidade vitoriosa, como saída para a perenidade do sentimento amoroso, livre de qualquer degradação. Nesta perspectiva, o sofrimento surge como uma espécie de limbo intermediário de incerteza a vencer, ou de martírio para alcançar a graça suprema.

Dado que a paixão nasce e se alimenta da visão do objecto amado (e o tema do olhar como fonte e base do amor atravessa todo o texto), privada de tal luz, a paixão está condenada e, consequentemente, também a apaixonada, pois ela ama para viver e vive para amar: "Nada desejo no mundo senão ver-te" (IIª carta, p. 24). Verifica-se, então, um deslocamento oscilatório constante no que se refere ao destinatário da escrita das cartas: escreve-se para seduzir o Outro, mas também (e isso pode igualmente funcionar como jogo sedutor,

como vimos) para si própria, de forma a alimentar a sua paixão e a tentar compreender, através da auto-análise, os seus movimentos mais íntimos.

As cinco longas cartas que nos são dadas a ler correspondem à evolução, pelo acto da escrita, da expressão passional da epistológrafa, com o intuito de seduzir o amante infiel e de persuadi-lo a escrever, a amar e a regressar para os seus braços. A abertura da Iª carta parece, contudo, revelar-se premonitória do desenlace final, ou seja, da fatalidade da opção pelo silêncio, morte simbólica da aventura e da escrita amorosas, uma vez que o amante não dá mostras de querer deixar-se seduzir ou correspoder aos anseios de Mariana. Todavia, nela a epistológrafa surge-nos ainda iludida e esperançada em poder modificar a situação, motivo esse que a leva a pegar na pena e a iniciar a correspondência: a sua paixão exacerbada traduz-se numa escrita excessiva, pela intensidade do tom e pela reiteração constante do amor, pela queixa repetida acerca da ausência do amado, embora procure persuadir-se – e ao Outro – de que este ainda a ama, iludindo-se vagamente com a esperança do retorno do sedutor infiel.

Na IIª carta mantém-se a mesma ilusão, apesar de serem decorridos seis longos e silenciosos meses sem que Mariana tivesse recebido qualquer resposta do amante. A desesperante espera gera uma escrita que exprime a tortura da dúvida e da angústia. A inquietação provocada pela aparente indiferença do Outro permite a insistência numa estratégia retórica da recriminação do destinatário da carta, doseada de forma a mostrar-lhe o sofrimento que o seu silêncio lhe causa, mas, ao mesmo tempo, permitindo ainda o interesse e a apresentação de desculpas pelo objecto amado. A paixão vai, assim, sendo transformada num sentimento solitário e auto-reflexivo, a única razão para que a epistológrafa apaixonada continue a respirar.

Seguidamente, na IIIª carta e no auge do desespero perante a persistente frieza do amante, Mariana começa a questionar seriamente o amor do Outro e as razões da sua (dela) escrita, sublinhando o seu carácter auto-reflexivo (dizendo, por exemplo: "atraiçoei-te; peço-te perdão", p. 30). Porém, ela continua sempre a tentar persuadir o Outro a reiniciar a correspondência epistolar e amorosa. Mariana oscila, portanto, entre a revolta orgulhosa e um desejo de suicídio como última forma de agradar ao amado, mas que é, igualmente, uma tentativa desesperada de levá-lo a agir.

A IVª carta inicia-se, surpeendentemente, pelo anúncio de uma relativa tranquilidade com que Mariana procura sobreviver. A apaixonada tenta suprir a ausência e o silêncio do Outro com a sua própria escrita, na qual pode dar largas à expressão do seu excesso passional através de interrogações – que são um simulacro do diálogo tão desejado –, de censuras reiteradas, de constantes lamentações e súplicas, da rememoração da felicidade perdida, processos que, além de expressivos, são também tentativas de sedução e persuasão do

destinatário. No final da carta, Mariana proclama bem alto que o tão almejado diálogo se transformou em solilóquio e que os seus esforços de sedução revelam, afinal, o desespero da consciência do fracasso:

> [E]screvo mais para mim do que para ti; não procuro senão alívio. O tamanho desta carta vai assustar-te: não a lerás. Que fiz eu para ser tão desgraçada? Porque envenenaste a minha vida? Porque não nasci noutro país. Adeus. Perdoa-me. Já não ouso pedir-te que me queiras. Vê ao que me reduziu o meu destino. Adeus. (IVª, p. 41)

À semelhança de uma tragédia, Mariana prossegue o seu caminho para alcançar a luz, ou seja, a lucidez desencantada. Embora esse percurso seja sempre conturbado, oscilando entre o desregramento passional e alguns lampejos lúcidos, no final, na Vª carta, a epistológrafa já não tem dúvidas quanto à mediocridade da conduta do objecto amado. Para ela, ele revela-se infiel e indiferente ao seu sentimento, às suas súplicas e à sedução dos seus encantos. Mariana parece, assim, após uma luta contra a violência contida da sua paixão, escolher a ruptura e a renúncia ao amor, opondo o desprezo e o seu próprio silêncio à indiferença do Outro.

Contudo, a paixão permanece latente e o final da carta parece implorar uma resposta. Em desespero de causa, a retórica passional serve-se de todos os recursos persuasivos, tornando-se, sobretudo, expressiva, auto-reflexiva, uma actividade vital, a única que permite continuar a amar e a viver. A exaltação passional, simulando anular o seu objecto, tenta solucionar a crise, permitindo preservar o sentimento de toda e qualquer degradação que o torne menos ardente ou menos puro, simultaneamente razão e condição da sobrevivência da epistológrafa. Escreve ela: "descobri que lhe queria menos que à minha paixão, e sofri penosamente em combatê-la, depois que o seu indigno procedimento me tornou odioso todo o seu ser" (Vª, p. 47)[5].

Este tipo de carta caracteriza-se, essencialmente, pela sua expressividade e lisonja, sendo um acto retórico-discursivo de amor e de sedução persuasora do destinatário. Pela encenação do desregramento interior da paixão, procura-se mostrar a auto-análise do sujeito amoroso e o modo como ele tenta operar uma refinada forma de sedução persuasória sobre o seu objecto amado, levando-o a corresponder sentimental e epistolarmente. A retórica passional mostra-se, assim, extremamente redundante e circular. Embora se procure superar a reiteração através da diversificação dos recursos expressivos utilizados, no

5. Note-se que, se o silêncio enigmático do amante ou as suas frias e polidas respostas eram a causa da perturbação e da oscilação de Mariana entre os sentimentos de amor e ódio, uma resolução lúcida de renúncia à paixão e à escrita sai reforçada, paradoxalmente, na sequência da recepção de uma carta do amante (pp. 47-48).

fundo, porém, impera a repetição do mais importante de tal tipo de mensagem: "amo-te loucamente, ama-me de igual forma".

Por outro lado, a impotência da linguagem na tradução do imaginário da paixão obriga o sujeito amoroso, segundo Roland Barthes[6], a utilizar a única linguagem de que dispõe e a tentar fazê-la corresponder, o melhor possível, ao excesso do seu sentimento, com a consciência de que fica sempre aquém. A extensão e a repetição discursivas reflectem, assim, a circularidade, a desordem, a oscilação do movimento íntimo passional. Uma vez que aquilo que se pretende dizer ao ser amado é sempre o mesmo, teoricamente a carta de amor nunca teria fim, podendo sempre recomeçar-se e redizer tudo de um modo diferente e novo, como nos mostra amiúde Mariana: "Ah, quanto me fica ainda por dizer..." (IIIª, p. 31); "Recomeço [...]"(IVª, p. 41); "Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa" (Vª, p. 53), etc. A retórica da paixão desvaloriza a organização lógica e coerente da escrita epistolar, pois tudo depende dos movimentos contrários que fazem balançar o coração (e também o espírito e a pena): sucedem-se as recriminações e o perdão, a lucidez e a cegueira amorosa. Estamos perante uma estruturação retórica da instabilidade, fruto do excesso passional.

Estilística e retoricamente, estas cartas cobrem um vasto leque de tons de sensações e emoções: o sofrimento, a frustração, o ardor excessivo, a esperança, etc., revelando uma linguagem do natural do sentimento, completamente diferente do código galante. Assim, encontramos na pena de Mariana uma predilecção por longas frases, cheias de indecisões, nas quais as orações subordinadas se acumulam quase ao infinito, pois a escrita parece não querer ou não poder concluir-se; múltiplas interrogações que ficam sem resposta; exclamações violentas; a abundância de expressões de intensidade que exaltam o discurso. A violência do tom alia-se à violência do sentimento, uma vez que o objectivo parece ser o de fazer sentir a paixão a quem lê (pela auto-análise psicológica da epistológrafa apaixonada). Deste modo, apresenta-se ao destinatário uma imagem viva e sangrante de uma paixão ardente, sofrida, desiludida pela impossibilidade da correspondência amorosa, mais do que pela impossibilidade da correspondência epistolar.

A ordenação da edição original das cinco cartas realça a desordem, a instabilidade, a oscilação e a circularidade passionais e discursivas, provocadas pelo silêncio do amado. A ordem cronológica dos eventos (acções passadas, factos psicológicos, o conteúdo das cartas do amante) encontra-se, assim, estilhaçada, e os fragmentos afloram à memória da apaixonada ao sabor de uma ordenação psicológica e sentimental. Trata-se de um processo de auto-reflexão e de interpretação pessoal do passado e do presente que conduz à compreensão

6. Cf. Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

final da frieza e indiferença do objecto amado e, consequentemente, da inutilidade do esforço passional e epistolar revelada no parágrafo de abertura da Vª e última carta, onde se diz:

> Escrevo-lhe pela última vez e espero fazer-lhe sentir, na diferença de termos e modos desta carta, que finalmente acabou por me convencer de que já me não ama e que devo, portanto, deixar de o amar (p. 46).

Esta certeza inicial e o estilo moderado do começo da Vª carta perturbam-se rapidamente e a epístola desenvolve-se ao ritmo das precedentes. Contudo, no final, a epistológrafa, embora se revele como o palco onde se defrontam os seus sentimentos contraditórios, consegue uma réstia de forças para conjurar o objecto amado a remeter-se ao silêncio e anunciar que será também essa a sua própria conduta futura:

> [...] De si nada mais quero. Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa. É preciso deixá-lo e não pensar mais em si. Creio mesmo que não voltarei a escrever--lhe. Que obrigação tenho eu de lhe dar conta de todos os meus sentimentos? (p. 53)[7].

Mariana defende ferozmente a sua paixão de qualquer tentativa de reabilitação ou de "cura", muito embora se mostre bem consciente do facto de se comportar como louca aos olhos da sociedade, agindo contra todas as normas sociais e religiosas: "Todos os que falam comigo crêem que estou doida, não sei que lhes respondo [...]" (IIª, p. 24). Finalmente, vendo com lucidez a derrota de toda e qualquer tentativa de persuasão do amante, incapaz de reciprocidade, Mariana parece já não suportar mais o seu infortúnio. Desiste, então, afirmando o desejo de terminar a aventura e a escrita amorosas. O silêncio da epistológrafa – a ausência aparente de qualquer outra carta –, embora tal não a impeça de continuar a amar o sedutor infiel no mais íntimo do seu ser por toda a sua longa vida e pela eternidade fora, cumpre a promessa feita a si mesma e a decisão de cessar, com o Outro, *a correspondência impossível.*

7. Note-se que o tom perturbado da ordem dada ao amante, da utilização do modo hipotético para dizer que esta será a sua última missiva e a pergunta retórica no final, talvez mais dirigida a si mesma –ou à sociedade repressora– que ao Outro, permitem, de certa forma, uma ínfima e derradeira hipótese de abertura para a continuação da correspondência, que o amante não sabe ou não deseja aproveitar...

MADRE MARIANNA ALCOFORADO: O HÁBITO DA SOLIDÃO

Nelly Cecília Paiva Barreto da Rocha
Universidade da Amazônia – UNAMA

Resumo: Marianna Alcoforado é autora de cinco cartas de amor.

Estas *Cartas* são mais que desabafos de uma pessoa que foi reclusa em um convento com apenas 11 anos e se apaixonou, aos 27, por Chamilly, um galante/ador francês. São muito mais do que um comovente documento de alguém que viveu em Portugal –entre 1640 e 1723– e, por isto mesmo, resumiu em seu existir toda a dicotomia caracterizadora do Seiscentismo. As *Cartas* de Marianna –mesmo expressando a exaltada linguagem da paixão– conseguiram espalhar «*por toda parte*» (além, muito além das «Portas de Mértola» e dos limites conventuais) uma mensagem de amor que, atravessando tempos e lugares, permanecem como testemunho da arte, da alma e do engenho português e que podem ser mencionadas entre as obras-primas da epistolografia universal. O conflito existencial de Marianna gestou uma escritora que – sozinha e com Deus – conseguiu se erguer acima da solidão e acima do seu hábito, e decidiu na escolha das palavras que construíram suas cartas de amor.

Palavras-chave: Marianna Alcoforado; Cartas de Amor; Chamilly; Barroco.

Entre as várias funções da Literatura (lúdica, pragmática, cognitiva, catártica, política, liberadora do *eu*) elejo –para melhor ilustrar este Comunicado centrado em Mariana Alcoforado –a função sinfrônica. Essa função da Literatura é aquela que, por permitir que o leitor ultrapasse tempos e espaços, possibilita que ele 'viaje', e 'viaje' utilizando um passaporte tecido de palavras – belas palavras – e chegue, por exemplo, a Portugal, ao século XV e, mais precisamente, ao ano de 1459.

Nesse ano de 1459, por iniciativa do Infante Dom Fernando (Duque de Beja) e de sua esposa, Dona Brites –e como um ato de fé e de grandeza– o antigo Convento da Santa Clara começou a ser (re)construído no alto de uma colina, que, por sua imponência, abrigava a cidade de Beja, fundada pelos celtas, 400 anos antes de Cristo.

A cidade de Beja, situada quase no meio do Alentejo, erguia-se –e ergue-se– sobranceira em uma eminência. Dominando vastas planícies douradas, que de todos os lados a rodeiam, essa colina oferece ao privilegiado espectador (seja ele visitante ou habitante) as mais belas perspectivas, as mais férteis e ricas campinas, sob um céu infinitamente azul. Muito azul.

Não é de surpreender, pois, que esse espaço registre uma história de sucessivas invasões e que fosse, por exemplo, a escolhida pelo imperador romano Júlio César (102 – 44 a.C.), que governou as Espanhas a partir de 61 a.C., para abrigar a cidade de Pax Julia (cujo primeiro nome evolveu para Beja) e que se tornaria importantíssima por se ligar aos desejos dos romanos de comemorar a pacificação da Lusitânia.

Enquanto os séculos se passavam, esse território continuava registrando uma agitada trajetória de sucessivas invasões. Com a dissolução do Império Romano (século V), esteve sob o poder dos Suevos, dos Godos, dos mouros (715), do Reino de Leão e das Astúrias, dos Sarracenos (1037) e, em 1155, foi tomada por Dom Afonso I Henriques, o fundador da Dinastia de Borgonha.

Depois de tantas lutas que pela sua posse se realizaram, Beja chegou ao século XIII quase que completamente destruída. Coube a Dom Afonso III (1210 - 1279) e aos demais reis da Dinastia Afonsina que lhe sucederam no trono [Dom Dinis (1279 - 1325), Dom Afonso IV (1325 - 1357), Dom Pedro I (1357 - 1367) e Dom Fernando I (1367 - 1383)] continuarem as lutas da "Reconquista", reconstruírem a cidade, dotando-a com edificações de defesa e construções de rara beleza. Para concretizar essas obras, o solo de Beja registrou –a partir de 1485– a presença do arquiteto João de Arruda, um homem de invulgar bom-gosto.

Foi João de Arruda quem deu continuidade à construção do Convento de Beja, que passou a ser denominado de Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição. Foi esse Convento que assistiu –entre os anos de 1473 até o final do século XIX– a entrada de mais de mil jovens, vocacionadas ou não para a vida religiosa. Um Mosteiro onde –de acordo com as palavras contidas no breve do papa Inocêncio VIII (1484 – 1492)– só eram "recebidas pessoas nobres e que tinham rendimentos". Um Mosteiro que, em 1474, foi palco de um milagre: Beja sofria uma grave epidemia de peste. Morria gente todos os dias e em número elevado. No Mosteiro, em obras, mas já povoado com algumas freiras, o medo levou a abadessa, D. Leonor de Azevedo, a fazer uma promessa para a peste não entrar no Convento. A epidemia terminou sem causar vítimas entre as religiosas e as pessoas que se tinham abrigado junto a elas. O milagre uniu, pela fé e pela devoção, o século ao claustro e Beja entrou no Convento pela porta da Igreja.

Assim é que –sempre 'conduzidos por aquele passaporte tecido de belas palavras'– atinge-se Portugal, no ano de 1640.

Nesse ano, a História de Portugal registra que o Movimento de Libertação, chefiado por João (Duque de Bragança) conseguiu expulsar do solo português –após 60 anos de dominação– as tropas espanholas. Dom João foi coroado rei com o nome de Dom João IV, o Restaurador. A Dinastia de Bragança ascendia, pois, ao trono português.

Nesse mesmo ano de 1640, em Beja, a nobre família Alcoforado (constituída**,** até então, por Francisco – que foi assessor de Tristão da Cunha – sua mulher Leonor Mendes e os meninos Miguel, Baltazar, Francisco, Anna Maria) aguardavam o nascimento de mais um filho, que, se for menina – o pai assim decidira – será freira. Nasceu uma menina e, em 22 de abril, ela recebeu na pia batismal o nome de Marianna Vaz Alcoforado. Foi padrinho de Marianna o preclaro Conde de Vidigueira, Dom Francisco da Gama, descendente de Dom Vasco da Gama, o Navegador.

No ano de 1651, o Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição assistiu mais uma jovem ingressar em seu recinto: era a menina Marianna, de apenas 11 anos, que logo iria receber o véu preto. Cinco anos mais tarde, a jovem Marianna – mesmo sem possuir vocação conventual – fez a declaração de sua própria fé religiosa e, logo após, passou a exercer a honrosa função de escrivã do livro das *Quarenta Horas,* uma espécie de documento que registrava os fatos mais importantes do Convento. Marianna – para melhor desempenhar a sua tarefa – inclinou-se na *História do Recolhimento*, de que a mãe de Dom Manuel I (Dona Brites) fora a obreira. Importante se faz mencionar que Marianna foi a mais jovem religiosa a exercer essa honrosa função.

A indicação para ser escrivã do Convento foi decorrência de Marianna bem saber usar a palavra escrita, fato percebido pela comunidade religiosa. Ela, inclusive, costumava incluir 'toques' de sabor literário à margem dos registros que, como escrivã, cumpria. Além desse dom para a escrita, Marianna era uma leitora: da *Bíblia*, da História de Portugal, da vida dos santos, dos *Sermões* do Padre Antonio Vieira (1608 - 1697), da obra variada de Dom Francisco Manuel e alguns livros da Literatura Francesa. Assim, durante os seis anos subsequentes, o cotidiano de reclusão de Marianna se resumia em orações, leituras e na escritura do livro das *Quarenta Horas.*

Aos 23 anos, Marianna (já então freira professa) ganhou uma irmãzinha que logo se tornou 'filha': Francisco Alcoforado entregou aos cuidados de Marianna a educação da filha Maria Peregrina, de apenas quatro anos.

Com o ingresso de Maria Peregrina, a família Alcoforado mandou edificar um chalé no espaço do Convento, de acordo com o permitido pelas regras conventuais a quando da presença de mais de um membro da mesma família. Inobstante esse chalé, a filha caçula de Francisco Alcoforado – Catharina – foi entregue para Anna Maria, casada com Rodrigo Rui de Melo e Lisboa.

Nessa mesma época (1664), Dom João IV – temendo nova invasão da Espanha – solicitou ajuda militar a vários países da Europa. Em 8 de fevereiro, desembarcou em Lisboa a tropa francesa e, com ela, o Oficial de Cavalaria Noël-Boüton de Chamilly (Conde de Saint-Léger), para tomar parte na Guerra da Restauração. Integrando as tropas de auxílio, o Oficial Chamilly participou

de várias missões militares em solo português ao lado de Rui de Melo, Baltazar e Miguel Alcoforado.

Enquanto as tropas aguardavam ordens para novos deslocamentos e/ou missões militares, era de rotina que acampassem em Beja e os seus cavaleiros realizassem adestramentos em um local público denominado "Portal de Mértola".

O Convento de Nossa Senhora da Conceição ficava próximo do "Portal de Mértola" e, através de uma alta e larga janela quadrada, localizada no terraço superior do Convento, era possível avistar esse Portal. Assim é que Marianna, Peregrina (sua irmã de sangue) e mais as suas irmãs de hábito tinham permissão para ir, eventualmente, a esse recinto, de onde podiam observar a vida para além dos muros do Convento – e distraírem-se (assistindo, por exemplo, aos exercícios da Cavalaria). É possível que, em algumas dessas ocasiões, Marianna tenha visto o Oficial Chamilly e vice versa. Marianna era uma bela mulher, altiva e benigna; Chamilly era considerado um excelente cavaleiro, possuidor de alguns talentos para a guerra, visão perfeita, grande vaidade e... pouca inteligência.

A amizade do Oficial Chamilly com os irmãos e cunhado de Marianna e Peregrina permitiu que ele ultrapassasse as portas do Convento nos horários das visitas e conhecesse pessoalmente Marianna. A beleza de Marianna – mesmo envolta em vestes e véu conventuais – se destacava entre a de todas as irmãs de hábito, e Chamilly (um inveterado conquistador) passou a cortejá-la com a arte da galantaria própria dos salões parisienses. Suas visitas ao Convento passaram a ser freqüentes, aliás, notoriamente mais freqüentes que a dos próprios parentes de Marianna, que residiam próximo ao Convento (Largo da Conceição, esquina da Rua do Touro).

Chamilly e Marianna encontravam-se no locutório, no pátio, no paço, no jardim, em todos os lugares possíveis.

(Encontravam-se. Descobriam-se).

E o deslumbramento inicial daqueles encontros, daquele namoro, evoluiu para encontros mais íntimos, provavelmente no chalé, às escondidas. Mas com a possível cumplicidade de terceiros!

(Encontravam-se, descobriam-se. Desnudavam-se).

Essa corte durou apenas um ano (1664/1665), pois, se de um lado o povo de Beja começou a protestar contra a permanência da Cavalaria Francesa (e essa foi imediatamente transferida para o Alentejo), de outro, a divulgação do romance entre Marianna e Chamilly, fez com que a poderosa família Alcoforado usasse sua influência para forçar o afastamento do Oficial.

Entrementes, Marianna foi destituída das funções de escrivã do livro das *Quarenta Horas*, de vigária (controladora da boa ordem do Convento) e nomeada (ou rebaixada) para porteira do Convento. Chamilly – temendo uma represália dos Alcoforados e sob o pretexto de estar sendo chamado por um irmão para atender a um 'pedido' do Rei Luis XIV (1638 - 1715) – retornou para a França, fazendo mil juras de eterno amor para Marianna e prometendo escrever muitas e muitas cartas até conseguir vir buscá-la. E casar com ela.

Marianna muito sonhou, chorou, sofreu e escreveu cartas. Cinco cartas. Cinco cartas escritas por um "eu" que vestia o hábito de freira, se autodenominava "tua pobre Marianna" e que buscava – através da força da palavra – trazer para Beja e para si o amado distante.

O amado que, tão logo chegou na França, começou a circular nos salões parisienses e a mostrar aos freqüentadores da Corte aquelas cinco cartas envolvidas de tanto amor e de tantas lágrimas: as cartas de Marianna. E enquanto as cartas circulavam entre os sons de valsas e de risos, Chamillly vangloriava-se, declarando: "Essas são as cartas da freira que enlouqueceu de amor por mim."

Das cinco cartas de amor escritas por Marianna perderam-se os originais (que para alguns pesquisadores teriam sido escritos em Língua Portuguesa), "*apenas se conhecendo delas a versão francesa publicada pela primeira vez em Paris, no ano de 1669, e as traduções para outras línguas, feitas sobre esta primeira tradução*".[1] Entretanto, o escritor Alexandre Herculano e o Conde de Sabugosa acreditavam que Marianna escreveu as Cartas diretamente em Francês. Para tal afirmativa, eles se apoiavam no fato de que a verba do inventário dos bens de Miguel da Cunha Alcoforado constava "... *mais duzentos livros franceses avaliados em cinqüenta mil reais – e que testemunham o cultivo do idioma francês na família"*.[2]

Quando as cartas escritas por Marianna foram, surpreendentemente, publicadas com o título de *Lettres Portugaises traduites en François* (edição Chez Claude Barbin), não faziam menção aos nomes do destinatário e do tradutor[3], conforme pode ser lido na seguinte mensagem do livreiro Claude Barbin aos seus leitores.

> Ao leitor: Com muito cuidado e dificuldade, encontrei os meios de recuperar uma cópia correta da tradução das cinco Lettres Portugaises, escritas a um nobre fidalgo que serviu em Portugal. Vi todos aqueles que conhecem de sentimentos quer a louvá-las quer a procurá-las com tanto empenho que, ao imprimi-las, acredito

1. FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal***.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 272.

2. Idem, *op. cit.*1, p. 276.

3. Marianna não objetivava ter suas cartas divulgadas para o público, nem tampouco poderia imaginar o valor literário que possuíam.

> proporcionar-lhes um raro prazer. Não sei o nome daquele a quem foram escritas, nem daquele que fez a tradução, mas pareceu-me que não devo lhes desagradar por torná-las públicas. Por fim, seria difícil evitar que elas saíssem sem falhas de impressão que as deturpassem. Claude Barbin (1669)".[4]

Nesse mesmo ano, na cidade de Colônia (Alemanha), saiu a segunda edição das *Cartas*, sob o título *Lettres d'Amour d'une Religieuse écrites au Chevalier de C., Officier Français en Portugal***.** O título deixa claro o destinatário e menciona o nome do tradutor para o Francês: Gabriel de Lavergne, Senhor de Guilleragues. Muito embora o texto das *Cartas* revele Marianna Alcoforado como a monja signatária, a autoria é estrategicamente omitida. O editor é Chez Pierre Marteau.

Em 1675, Marianna Alcoforado voltou a assinar o expediente das *Quarenta Horas* e, dois anos mais tarde (1677), Chamilly casou na França.

É importante observar que as *Cartas* de Marianna apareceram num meio literário sob o domínio do preciosismo formal e revelam, aqui e ali, um descuido da forma somente justificado pelo conflito existencial que contêm. Esse desabafo d'alma – escrito com a espontânea simplicidade que reveste a mensagem dos apaixonados quando falam de saudade, ciúme, inconformismo da separação, insegurança (principalmente quanto à formosura e fidelidade do ser amado), temor pelo esquecimento e conseqüente abandono – camufla ou ilude a própria solidão e, em se tratando de Marianna, a melancólica rotina conventual. (As *Cartas* de Marianna até parecem possuir o tom e o dom profético ao falar/escrever sobre a dor do abandono!...) Em um trecho das *Cartas*, Marianna diz que é de seu conhecimento que Chamilly tinha uma amante na França e revela que se sujeitaria a servi-los para poder ficar perto do amado.

"A paixão deu ao natural talento dessa mulher o dom excepcional de expressar com relevo e emoção cálida o mundo revolto da sua alma. Uma sensibilidade profunda e um poder excepcional para traduzir esses requintes de vibração e sentimento fez dessas cartas uma obra duradoura, em que se contém uma das mais poderosas análises introspectivas do delírio do amor".[5]

Ao longo das *Cartas* percebe-se uma trajetória de auto-reconhecimento. Nelas*, "A Soror pensa e reflete sobre o que sente*".[6] Nas primeiras: paixão violenta, promessas de amor eterno entre acusações ao amado indiferente e ingrato! Nas últimas: percepção de sua condição de mulher-submissa porque submetida aos caprichos de três homens (do pai, do amado e do irmão que permitiu que ela escrevesse as cartas para Chamilly).

---

4. ROCHA, Nelly Cecilia Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado: o Hábito da Solidão.* Belém: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Pará, 1995, p. 71.

5. *Ibidem op. cit.* 1, p. 275.

6. BENCHIMOL, Alegria Célia. *O Sentido do Amor - Paixão em Mariana Alcoforado e Mariana da Cruz*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993.

O final da *Carta V* é, ironicamente, uma pergunta que contém em si mesma uma resposta acusadora, dirigida a Chamilly e a toda a sociedade patriarcal e repressora: "*Eu creio mesmo que não vos escreverei mais. Que obrigação tenho eu de lhe dar uma conta exata de todos os meus sentimentos*? ".

E Marianna devolveu para Chamilly os mimos materiais que dele recebeu: um bico de pena, um espelho, um lenço, um bracelete e as cartas (menos duas). Essas duas cartas (ou melhor, bilhetes) que ela não devolveu para Chamilly serviram apenas para serem lidas e relidas ("*... mais do que li as primeiras, para não voltar a cair nas minhas fraquezas"*) (p. 46).

A paixão gestou, pois, uma escritora que – em tom confessional – evoca os devaneios e os desvarios em que se debatem o seu corpo e a sua alma, ou seja, toda a sua luta íntima. Uma luta que no seu interior se travava entre o século e o claustro. E o leitor pode, finalmente, perceber todo o processo de amor e desamor que envolve cada letra das *Cartas* de uma portuguesa que, vivendo a estética o Barroco, corporifica a condição humana daqueles idos tempos. Marianna chorava, sim, e de seus olhos possivelmente caíam as lágrimas de todas as mulheres submissas dessa época.

As *Cartas* de Marianna ("*uma sibila a comunicar algo ditado diretamente por um deus*"[7], segundo Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) constituíram-se em "*um êxito imenso, porque* (...) *ajustavam-se plenamente ao gosto da época por oferecerem uma flagrante análise da paixão amorosa*[8]." Entretanto... o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) – com o fundamento apriorístico da inferioridade mental das pessoas do sexo feminino – ao reconhecer a beleza, a profundidade e o agudo instinto psicológico que revestem a escritura de Marianna Alcoforado, declarou em carta para D'Alembert (1877): "*Aposto por tudo quanto existe que as* Cartas *foram escritas por um homem*".[9]

Ante o sucesso literário das *Cartas Portuguesas* nos diversos países em que foram publicadas (França, Alemanha, Itália e Inglaterra), o Senhor de Guilleragues começou a insinuar-se como o autor das mesmas. Entre 1678 e 1740, houve (pelo menos) doze reimpressões, cerca de meia centena de publicações, muitas imitações e algumas traduções. Mesmo reclusa no Convento, Marianna tinha conhecimento da glória literária (e do escândalo) que revestia cada publicação de suas *Cartas*!

Em 1810, o abade Boissonade (um erudito acadêmico francês) encontrou no exemplar da edição de 1669 das *Cartas Portuguesas,* uma nota à margem que afirmava: "*A religiosa que escreveu estas cartas chama-se MARIANNA*

7. FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962, p. 11.

8. Idem., *op. cit.* 1, p. 273.

9. *Ibidem*, *op. cit.* 7, p. 48.

ALCOFORADO, religiosa em Beja, entre a Estremadura e Andaluzia[10]." A partir desse achado, Boissonade passou a afirmar: "*Toda a gente sabe agora que essas cartas espontâneas e apaixonadas foram escritas pela freira portuguesa a N. Chamilly e que a tradução é de Guilleragues*"[11] ou de Subligny. Em 1819, Boissonade divulgou o seu valioso achado. Conforme é previsível,"*há quem concorde com a tese de Boissonade e há também quem proteste contra tal hipótese, como Dellofre e Rougeout que pretenderam provar em sua obra* Lettres Portugaises Valentins et autres Oeuvres de Guilleragues*, que a autoria das* Cartas *pertencia ao tradutor Guilleragues*."[12]. Ainda no ano de 1810, o escritor Francisco Manoel do Nascimento (1734 -1819), cognominado Filinto Elíseo, 'traduziu' as *Cartas* para o Português e revelou ao mundo o magistral estilo da reclusa do Real Convento de Nossa Senhora da Conceição.

Outra data importante nas pesquisas sobre Marianna é o ano de 1888, quando Luciano Cordeiro descobriu os assentamentos de nascimento e óbito (em 1773) de Marianna Vaz Alcoforado.

Apesar da rara repercussão literária alcançada pelas *Cartas* em vários países da Europa, por muito tempo Portugal (e também a Espanha) mantinha(m)-se alheio(s) a esse fato, como se as *Cartas* não tivessem sido escritas por alguém pertencente à brava gente lusa, alguém que conheceu a dor do abandono, alguém que pode ser considerada uma heroína por ter dado tanto amor – em estado puro – a um ser mesquinho, pequeno, a uma "*mosca*". (Sim, uma "*mosca*").

Em 1914, Rilke (1875 - 1926) afirmava: "*Estou perfeitamente à vontade nesse assunto* [o conteúdo das cinco Cartas] e *afianço que se, cedendo à última carta, o idiota do Chamilly voltasse, ser-lhe-ia* [para Marianna] *tão estranho, tão invisível como a mosca que se avista do alto de uma montanha"*.[13] Mais de 200 anos antes dessa opinião de Rilke, um contemporâneo de Chamilly – o Duque de Saint-Simon – declarara: "*Ao vê-lo e ouvi-lo ninguém se persuadirá que tivesse inspirado um amor tão desconforme como esse que é a alma das famosas Cartas Portuguesas"*.[14]

A impressão mais genérica suscitada pelas *Cartas* em relação ao seu tempo, à sociedade portuguesa e européia, às circunstâncias de sua existência, é um misto de indignação e de revolta. Nas *Cartas* têm-se um espelho da problemática feminina, tanto que é possível analisar a situação de uma mulher enquanto ser vocacionado não para o hábito ou para a solidão, mas para o amor e para a Literatura. Em síntese, o testemunho que Marianna deu e dá – com as

10. Idem , *op. cit.* 4, p.18.
11. *Ibidem*, *op. cit.* 7, p. 11.
12. *Ibidem*, *op. cit.* 6, p. 4.
13. Idem *op. cit.* 4, p. 68.
14. *Ibidem op. cit.* 4, p. 68.

Cartas e com a sua própria vida – é de inconformismo e resignação; sacrifícios; saudade e coragem; dor e amor. Muito amor.

Os biógrafos de Noël-Bouton afirmam que, em 1703, o Oficial Chamilly foi promovido a Marechal de França. Em 1709, Soror Marianna adquiriu o direito a ser chamada Madre Marianna Alcoforado, dada a sua condição aristocrata. (O brasão de armas da família Alcoforado possuía um escudo xadrezado de prata e azul de sete peças em pala e sete em faixa. O timbre era uma águia xadrezada dos mesmos esmaltes).

Em 1715, Chamilly – que, aliás, casou duas vezes – faleceu na França, sem jamais ter retornado a Portugal. Um dos genealogistas da família Chamilly – E. Beauvois – tentou (em vão) absolver a memória de Noël-Bouton, ao negar ter sido ele o oficial francês que seduziu e abandonou Marianna no Convento de Beja. Oito anos depois da morte de Chamilly, em 28 de julho de 1723, após grave enfermidade e dolorosa penitência no local onde viveu por setenta e dois anos, faleceu Madre Marianna Alcoforado, uma Portuguesa.

Seis anos após o falecimento de Marianna, em 1729, a sua irmã Maria Peregrina foi eleita abadessa do Real Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição e passou a ser chamada de Madre Peregrina da Visitação Alcoforado.

De suas missivas, afirmou o escritor francês Claude Aveline, no ano de 1951: "*As* Cartas *continuarão a levar a todos os corações que as esperam a mensagem do amor*. (...) *Nós deixaremos de existir, enquanto elas prosseguirão a viagem eterna no tempo e no espaço*".[15] [A apresentação deste Comunicado no VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, em Santiago de Compostela, na Espanha, é um testemunho da literariedade das *Cartas Portuguesas* e da perenidade de *Marianna Alcoforado*, uma mulher que resumiu em seu existir toda a dicotomia caracterizadora do Barroco; uma mulher que vestia um hábito – o hábito da solidão – no Convento que hoje abriga o Museu Regional Dona Leonor, um espaço em que eu, na companhia do meu irmão, Professor Mário José Soares Paiva, estive por duas vezes a pesquisar as *Cartas* e a sua vida.]

As *Cartas* de Madre Marianna Alcoforado – mesmo expressando a exaltada linguagem da paixão – conseguiram espalhar "*por toda parte*" (além, muito além das "Portas de Mértola" e dos limites conventuais) uma mensagem de amor que, atravessando tempos e lugares, permanecem como testemunho da arte, da alma e do engenho português, e podem ser mencionadas entre as obras-primas da epistolografia universal.

15. Idem, op. cit 7, p. 49.

BIBLIOGRAFIA

BENCHIMOL, Alegria Célia. *O Sentido do Amor - Paixão em Mariana Alcoforado e Mariana da Cruz*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1993.

FIGUEIREDO, Fidelino. *História Literária de Portugal*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

FONSECA, Antonio Belard da. *Mariana Alcoforado: A Freira de Beja e as "Lettres Portugaises"*. Lisboa: Bertrand, 1966.

FREIRE, Maria da Graça. *Mariana Alcoforado: Cartas*. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

MARTINS, Maria João. *Mulheres Portuguesas*. Vol. I, Vega/Multilar, 1994.

RIBEIRO, Manuel. *Vida e Morte de Madre Mariana Alcoforado*. Lisboa: Sá da Costa, 1940.

ROCHA, Nelly Cecilia Paiva Barreto da. *Madre Mariana Alcoforado: o Hábito da Solidão*. Belém: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Pará, 1995.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. 20ª ed. Mem Martins: Europa-América, 1999.

APRESENTAÇOM DO PROJECTO DE INVESTIGAÇOM *MULHER E ILUSTRAÇOM EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII*

Raquel Bello Vázquez
Grupo Galabra (USC)

O nosso projecto de investigaçom *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII* nasce em 2000 dentro do Grupo de investigaçom GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela a partir da elaboraçom de dous trabalhos académicos (inseridos, respectivamente, nos cursos de doutoramento dos programas de Filologia Galega e de Teoria da Literatura desta Universidade) que visavam o estudo de duas mulheres ilustradas: Teresa Margarida da Silva e Orta e Teresa de Mello Breyner. A partir destes trabalhos surge a necessidade de tratar de maneira conjunta as dificuldades que apresenta a pesquisa neste período –localizaçom, acesso, estado e tratamento de fontes, estudo e crítica da bibliografia existente, etc.– e, ainda, as dificuldades que apresenta a pesquisa relativa às mulheres produtoras setecentistas, as quais, dentro dos estudos portugueses e brasileiros tinham recebido pouca atençom, fazendo excepçom, talvez, de Leonor de Almeida (Marquesa de Alorna) e de Teresa Margarida da Silva e Orta, estudada a primeira mais em funçom das suas circunstáncias biográficas que do seu papel no sistema, e a segunda mais em procura de argumentos para alicerçar a sua brasilidade do que com o objectivo de conhecer a sua trajectória e as suas tomadas de posiçom.

Para além disto, o período ilustrado, de forma geral, apresentava importantes carências no sua investigaçom no ámbito dos estudos literários. Encontrámos nas diferentes histórias da literatura um julgamento a produtos e produtores feito a partir de umha ideia sobre quais deviam ser os géneros cultivados, quais as presenças estrangeiras mais importantes e como estas deviam ser estas lidas e interpretadas, e, finalmente, quais os produtores mais importantes de cada momento. Para além do próprio problema metodológico que apresenta este *julgamento*, há que acrescentar ainda que a ideia de partida nom era elaborada a partir dos conhecimentos verificados sobre o momento da produçom estudada, mas de filtros ideológicos e estéticos do momento da análise, etc. Elias Torres (2004_c: 421) fala em «fixaçom apriorística de hipóteses» para referir-se a este problema. Assim, o estudo cinge-se

> a determinados usos e funçons da literatura reconhecidos previamente como importantes na vida das pessoas, individualmente, ou da comunidade no seu

> conjunto; ou, também os de "maior qualidade" e/ou "maior representatividade" e impostos como tais legitimamente [...] [daí deduzindo] as projecçons que neles se fai como expressivos de determinados valores, também comunitários [...]. Um uso continuamente praticado com textos, autores, instituiçons, etc., é o de servir de expressom da nacionalidade ou, mais genericamente, o de ser a produçom lierária e, sobretodo, o discurso sobre a mesma e os seus produtores, um dos modos de elaboraçom identitária. Certamente, o simples repasso à historiografia literária de cada comunidade em causa, mui particularmente a de uso escolar (um dos campos mais importantes de extensom e imposiçom de ideias culturais na comunidade, polo menos até ao aparecimento de meios de comunicaçom de massas) da literatura evidencia esta funçom como primordial.

O processo de construçom de um cánone nacional justifica a existência de um ideal do campo literário em cada momento histórico em funçom dos diferentes elementos de repertório, grupos e agentes posteriormente sucedidos: se a partir do segundo terço do século XIX triunfa em Portugal o liberalismo e com el a estética romántica, a análise do momento imediatamente anterior é feita nessa chave, modelando as trajectórias sociais dos produtores para adaptá-las a um perfil mais burguês, e priorizando aqueles que incluem nas suas produçons elementos de repertório mais facilmente identificáveis com o Romantismo finalmente triunfante.

Em conseqüência, esta perspectiva historiográfica nega a possibilidade de conhecer o percurso histórico polo qual ideias, modelos, textos, produtores, etc. chegam a ocupar (da perspectiva actual) o centro do sistema. No entanto, mostram esta construçom como umha imagem fixa desde o momento de produçom até a actualidade, e quando aparecem contradiçons entre os gostos actuais e a produçom do período em foco, a análise dá passo à opiniom e à subjectividade do gosto.

Os estudos literários tenhem confundido o que é análise e estudo de um determinado objecto com a crítica, opiniom ou valorizaçom dos produtos ou dos produtores. Isto provoca que as informaçons oferecidas sejam dadas por válidas de uns autores para outros, o que nos coloca perante um cenário no qual nom existe impugnaçom do escrito no passado: as informaçons nom som verificadas, e, portanto, aparecem repetidas umha e outra vez ao longo dos anos, das várias Histórias da literatura e dos diferentes historiadores, sem que vejamos, com a passagem dos anos e das décadas, mudanças substanciais nem no tratamento nem nas informaçons achegadas.

Se isto é assim para o estudo do período ilustrado em geral, o caso das mulheres intervenientes no campo apresenta dificuldades específicas. Temos constado por meio das nossas pesquisas que algumhas delas desenvolvérom um papel relevante no campo intelectual, mas este papel nom é recolhido pola historiografia literária, o que nos obrigou nom apenas a tentar a reconstruçom

do sistema setecentista, mas também a procurar as causas e os processos polos quais tenhem ficado fora do cánone.

Na segunda metade do século XVIII existia, para além de Teresa de Mello Breyner, de Leonor de Almeida e de Teresa Margarida da Silva e Orta, um número relativamente grande de mulheres com actividade no sistema literário português: Micaela de Sousa Cesar e Lencastre (Viscondessa Balsemão, conhecida polo pseudónimo de «Natércia»), Joana Rousseau de Villeneuve, Leonor da Fonseca Pimentel[1], Francisca de Paula Possolo da Costa («Francília»), etc.[2]

Nom todas tenhem obra impressa ou publicada –mas esta nom é umha condiçom *sine qua non* para intervir no campo– e muitas das que publicárom nom o figérom sob o seu próprio nome, mas algumhas das mulheres mencionadas nom eram desconhecidas dentro do campo intelectual português de fins do Setecentos e começos do Oitocentos, como o demonstram as relaçons com numerosos produtores seus contemporáneos e as referências de críticos imediatamente posteriores à data da sua morte. Ainda assim, som mui poucos os estudos sobre produtoras deste período em Portugal, e também mui poucas as mulheres referenciadas em obras de carácter mais geral como dicionários de autores ou histórias da literatura.

Analisando a progressom cronológica da bibliografia existente[3] podemos ver que, de maneira geral, o rasto das mulheres produtoras se vai apagando com a passagem do tempo, em parte pola perda de peso relativo dos produtores setecentistas em benefício dos escritores doutros períodos históricos privilegiados nos processos de canonizaçom a partir do século XIX, mas também por umha variaçom na maneira de fazer teoria e história literária, que vai procurar umha objectivaçom do cánone, baseada em critérios dificilmente objectiváveis e mensuráveis como a *qualidade literária*[4].

1. Sobre Fonseca Pimentel existe um volume colectivo publicado por Teresa Santos e Sara Marques Pereira (2001).

2. Para umha relaçom mais completa, remetemos para Bello Vázquez (2005_b).

3. Para umha bibliografia sobre o período ilustrado em Portugal e sobre as mulheres que participárom no campo literário português da segunda metade do século XVIII remetemos para Bello Vázquez (2005_a e 2005_b).

4. A este respeito, parece-nos do máximo interesse a reflexom de Elias Torres (2004_d: 222): «a hierarquia de textos e autores, dum cánone [em que se projectam os valores e princípios dos grupos que conseguem impô-lo, e cuja fixaçom se justifica nas esferas ligadas à 'aprendizagem da Naçom' (quando esta hierarquia nom é simplesmente obviada ao aparecer 'natural' o que é fruto da imposiçom)] [sic], aparece também como o modelo do "belo" para o caso da dimensom do prazer estético, do que tem qualidade». Torres acrescenta ainda, no mesmo lugar: «o conceito de qualidade atribuído às dimensons estéticas, na realidade irredutíveis à sua objectivaçom como universais, é um dos mais quotidianos e fundamentais exemplos das imposiçons sócio-culturais [...]. A qualidade e o "valor" som construtos em disputa elaborados historicamente nos diferentes campos artísticos, que implicam umha hierarquia que se impom como legítima no espaço social em que funcionam».

A crítica exaustiva típica do século XIX –representada no ámbito português por Inocêncio da Silva– é substituída por umha outra que vai centrar a sua atençom unicamente em determinados vultos que considera fulcrais na história da literatura. Neste sentido, parece-nos de grande interesse o caso de Thereza Leitão de Barros (1924), que, numha obra dedicada especificamente às mulheres escritoras ao longo da história da literatura portuguesa, se mostra ainda pressa entre as exigências de exaustividade típica do século anterior e os novos critérios que justificarám a exclusom das mulheres da historiografia literária por parte da crítica posterior[5]. A mudança de perspectiva é percebida pola própria Barros que se coloca a si própria no lado dos modernos quando sugere (1924, vol. 1: 77) que a inventariaçom exaustiva das escritoras do passado responde a um modo de proceder mais próprio do século XVIII, quando «pachorrentos padres […] se entretiveram a fazer a apologia de algumas mulheres eminentes, incontestavelmente senhoras de maiores virtudes morais do que literárias», que da «crítica moderna».

Os textos mais modernos vam progressivamente seleccionando só aquelas figuras que, em funçom de umha série de valores, particularmente de construçom nacional, podem ser representantes desses valores[6]. Isto explica que, depois do triunfo do Romantismo e dos seus valores estéticos e ideológicos, os produtores e produtoras setecentistas, de forma geral, vejam a sua presença nas histórias da literatura consideravelmente reduzidas, e que aqueles que som recolhidos o sejam em funçom ou bem de amostra da peculiaridade de umha época, ou bem como precursores de umha estética e de uns valores posteriormente triunfantes. E entre estes valores estava o modelo de mulher burguesa reduzida ao seu papel doméstico de mai e esposa, o que tanto propiciava a ocultaçom do seu papel nos campos intelectual e do poder, como evitava a divulgaçom da importáncia das mulheres da primeira nobreza[7].

Acrescentamos ainda as palavras de Pierre Bourdieu (1979: 59), que revelam o paradoxo produzido entre a percepçom do gosto estético como a máxima expressom da liberdade individual e a sua dimensom de construçom social: «ainsi, la disposition esthétique est une dimension d'un rapport distant et aussuré au monde et aux autres qui suposse l'assurance et la distance objectives; une manifestation du système de dispositions que produissent les conditions que produissent les conditionnements sociaux associés à une classe particulière de conditions d'existence lorsqu'ils prennent la forme paradoxale de la plus grande liberté concevable, à un moment donné du temps, à l'égard de contraintes de la nécessité économique. Mais elle est aussi une *expression distinctive* d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine *objectivement* dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes».

5. Esta mesma crítica foi já feita por Roberto Samartim (2003: 78) em relaçom com o tratamento das mulheres do Renascimento: «o valor relativo que Barros dá às produçons femininas do Renascimento parte das valorizaçons subjectivas de beleza e qualidade estético-literária em que assenta o seu estudo crítico e descansa, como se vê, em termos de aceitaçom das "normas" de canonizaçom que dominam o campo literário português do primeiro quartel do século XX».

6. Encontramos umha reflexom similar sobre a construçom da historiografia literária em Vanda Anastácio (2005).

7. Para um maior desenvolvimento destes argumentos, remetemos para Bello Vázquez (2005_b).

Partíamos para a elaboraçom do nosso projecto de umha metodologia perfeitamente definida –que dá coerência ao grupo de investigaçom GALABRA–, elaborada a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu e de Itamar Even-Zohar, para além de reelaboraçons feitas polos próprios membros do nosso grupo, que nos permitia desprender-nos de conceitos habituais na historiografia literária como o gosto, a qualidade, etc. Mui polo contrário, partíamos da premissa de que tanto estes como o próprio cánone recolhido e promovido polas histórias da literatura e polos estudos literários tradicionais eram construçons que deviam ser desconstruídas com o objectivo de descobrir tanto os processos como as lutas que os conformam e as ideologias que os sustentam.

A nossa pesquisa estava alicerçada, mais alá da percepçom dos produtos do período ilustrado na sua dimensom estética, na consideraçom da Ilustraçom como um conjunto repertorial, de normas e de modelos culturais, políticos, sociais, económicos, para o entendimento e a acção do e no mundo, o que Even-Zohar (1999) denomina ferramentas activas e passivas.

Sendo comum a todo esse conjunto ilustrado o facto de apresentar um programa de reforma, praticável em todos os campos, naturalmente, nom se apresenta como um corpus homogéneo, mas complexo e contraditório, cuja formulaçom e uso se vinculam aos interesses dos grupos e aos agentes em jogo. Isto dá como resultado igualmente diversos modos de canalizar-se, em funçom dos objectivos desses agentes e, também, das possibilidades e impossibilidades com que podam encontrar-se. Isto tinha as suas conseqüências mais evidentes na selecçom dos agentes do campo que devíamos tratar, e dos textos que conformariam o corpus do nosso trabalho (ou, tal vez seria melhor dizer os nossos trabalhos), nas informaçons que devíamos procurar e, portanto, nas fontes de que nos serviríamos, e, finalmente, no tratamento e no processo de análise dos textos seleccionados.

Em consequência, nom limitámos o nosso interesse só aos produtores e produtoras, como tampouco unicamente aos textos impressos, nem considerámos relevante para o nosso projecto a definiçom genérica (ou sobre a *literariedade* ou *nom literariedade* dos textos) à hora de seleccionar aqueles que seriam objecto da nossa atençom, dando o mesmo tratamento, por exemplo, à correspondência que às produçons ficcionais ou doutrinais.

Esta visom levou a um alargamento dos objectivos iniciais do projecto, que, estando ainda focado sobre o papel das mulheres na Ilustraçom em Portugal e no Brasil[8] , tem-se extendido sobretodo para o ámbito teórico e metodológico. Esta linha de trabalho está ainda numha fase incial, mas temos tentado já concretizar e formular alguns conceitos de uso comum na bibliografia sobre este período que

8. Neste sentido, resultou-nos particularmente rendível o conceito de *enclave* para superar as tradicionais visons opostas do campo brasileiro bem como simples parte integrante do império português (sem maior especificidade), bem como sistema *quase autónomo*, prenúncio do futuro polissistema cultural brasileiro.

som utilizados, geralmente, com pouca precisom (o próprio conceito *Ilustraçom/Iluminismo* e outros associados como *Neoclassicismo*, *Pré-Romantismo*, etc.), assim como fazer umha primeira achega a um projecto a mais longo prazo, como a periodizaçom do período ilustrado em Portugal.

Estes resultados tenhem sido especialmente frutíferos nos estudos relacionados com Teresa de Mello Breyner e com Teresa Margarida da Silva e Orta[9], que tenhem constituído até o momento objectos prioritários nas nossas pesquisas, para além de algumhas incursons metodológicas já apontadas, outras derivadas daqueles mesmos trabalhos, sobretodo as relacionadas com as funçons da correspondência, tanto no que tem a ver com a sua utilizaçom como meio de comunicaçom mais ou menos privado, como com a sua dimensom pública em forma de cartas apologéticas ou da sua utilizaçom modelar em textos ficcionais ou doutrinais[10].

Como linhas de pesquisa actualmente em vigor, queremos assinalar duas mais ou menos continuadoras dos trabalhos realizados até agora, e umha nova linha que agora abrimos.

Em primeiro lugar, temos aberta umha linha de pesquisa derivada dos trabalhos realizados sobre Teresa Margarida da Silva e Orta, que visa o estudo de todas as mulheres produtoras do período de D. José I, continuando com as propostas iniciais do projecto *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, isto é: estudar as trajectórias de cada umha das mulheres seleccionadas –das quais existe já um censo e um estudo preliminar–, os repertórios utilizados, as posiçons de cada umha no sistema, as relaçons destas posiçons com a sua trajectória social, com o seu *habitus* e, em caso de existir, com o facto de serem mulheres, dando especial atençom à possibilidade –já verificada para os casos de Silva e Orta e de Mello Breyner, de que esta condiçom tenha sido decisiva nas opçons reais e nas decisons conscientes de publicar as suas produçons e também no tratamento recebido posteriormente pola crítica e pola historiografia literárias.

Continuamos, também, numha segunda linha, com o trabalho iniciado no ámbito metodológico, deixando um pouco de parte trabalhos dedicados a trajectórias individuais e visando mais neste momento a consolidaçom de novas perspectivas metodológicas para o estudo do século XVIII português. Nesta nova linha de trabalho estamos abordando, sobretodo, as possibilidades de estabelecer umha periodizaçom clara da introduçom dos repertórios ilustrados em Portugal, dando umha atençom especial às instituiçons, grupos e indivíduos

9. Bello Vázquez (2004_a, 2004_b, 2005_a, 2005_b, 2005_d) e Loureiro Vilarelhe (2003 e 2004).

10. Bello Vázquez (2005_c), Cortiças Leira (2005), Loureiro Vilarelhe (2005) e Torres Feijó (2004_a, 2004_b e 2005).

que lideram esse processo de difusom e de consolidaçom da Ilustraçom como ideologia ligada nas suas diferentes formulaçons e interpretaçons ao poder.

Para além disto, temos aberto umha nova linha de pesquisa relativa às funçons do teatro em Portugal na segunda metade do século XVIII, particularmente em relaçom com as adaptaçons dos repertórios mais sucedidos nos palcos europeus – o francês e o italiano de maneira significativa– e com as diferentes propostas feitas por grupos bem diferenciados que optam, ou bem pola traduçom ou até pola introduçom em Portugal (quer seja como textos escritos, quer como textos cénicos) destes produtos na sua língua original, ou bem pola adaptaçom «ao gosto português» dos textos originais, revelando umha utilizaçom complexa dos argumentos, dos títulos e dos nomes de produtores de grande sucesso como Metastasio, Goldoni ou Molière. Este assunto tinha sido já tratado de forma tangencial em trabalhos anteriores –sobretodo no estudo de Teresa de Mello Breyner e da sua tragédia *Osmia*– mas aprofundaremos agora mais nas funçons do teatro e na definiçom de diferentes grupos tanto entre os receptores (leitores ou espectadores) como entre os produtores e promotores deste género, pois entendemos que a sua enorme capacidade para chegar a públicos de diferentes classes sociais e com interesses bem diferenciados converte este género em privilegiado para o estudo da promoçom de elementos repertoriais, quer sejam estéticos, quer ideológicos, quer comportamentais, etc. Serám os nossos objectivos conhecer os grupos que se enfrentam neste campo e os repertórios estéticos e, sobretodo, ideológicos que promovem estes grupos; esclarecer a funçom do teatro em Portugal no período em foco, e, finalmente, conhecer os canais de distribuiçom da produçom teatral e os lugares de encenaçom, particularmente na sua dimensom de espaços de sociabilidade para os diferentes grupos sociais.

Em conclusom, entendemos que o trabalho realizado até este momento tem sido útil para reformular o ámbito de pesquisa do século XVIII, superando e desconstruindo determinadas ideias pré-existentes em relaçom com a produçom ligada à Ilustraçom, com o papel desenvolvido por elementos das elites nobiliárias e por determinadas mulheres na difusom e promoçom dos repertórios vinculados com esta. De maneira geral, julgamos que o nosso projecto de investigaçom está contribuindo para conhecer melhor nom apenas determinadas figuras femininas pouco conhecidas até agora, mas também para ajudar a repensar a Ilustraçom sob umha perspectiva que nom ajuíza os seus produtos estéticos do ponto de vista do gosto, mas pretende compreender as ideias que se promovem através deles e os interesses de cada um dos participantes no sistema.

BIBLIOGRAFIA

ANASTÁCIO, Vanda (2005): «Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)», *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*; Lisboa, Universidade Aberta, 2005.

BARROS, Thereza Leitão de (1924): *Escritoras de Portugal –Génio feminino revelado na literatura portuguesa*, Lisboa: [s.n.], 2 vols.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_a): «Lisbon and Vienna: the correspondence of the Countess of Vimieiro and his circle» em *Portuguese Studies*, n.º 20, pp. 89-107.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_b): «Dá umha risada quando ouvires: transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 159-175.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_a): *Umha certa ambiçaõ de gloria. Trajectória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798*) [CD-Rom], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_b): *Mulher, nobre, ilustrada, dramaturga.* Osmia *de Teresa de Mello Breyner no campo literário português (1788-1795)*, Bertamiráns: Laiovento.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_c): «Privacidade e publicidade: a correspondência pessoal como forma de intervençom nos campos intelectual e do poder», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri, pp. 71-83.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_d): «As versons ilustradas de *Osmia:* dous modelos de mulher, duas propostas sociais de classe» em *Quadrant*, n.º 22, pp. 89-103.

BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*; Paris: Les Éditions de Minuit.

CORTIÇAS LEIRA, Antia (2005): «A correspondência como meio de difusom do cánone: o caso de Metastásio e Gluck no epistolário Vimieiro-Oeyenhausen», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1999): «Factores y dependencies de la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas» in Montserrat Iglesias Santos (ed. 1999): *Teoria de los polisistemas*; Madrid: Arco/Libros, pp. 23-52.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2003): *Máximas de virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta: revisom crítica e linhas de pesquisa*; Tese de Licenciatura defendida na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela. Texto policopiado.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2004): «A penitência de uma transgressão: o processo à autoria de *Máximas de virtude e formosura* de Teresa Margarida da Silva e Orta» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 243-254.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2005); «O género epistolar na prosa doutrinal: o caso de *Máximas de Virtude e Formosura*», em Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2003): *A dona do tempo antigo. Mulher e campo literário no Renascimento português (1545-1557);* Santiago de Compostela: Laiovento.

SILVA, Inocêncio Francisco da (1858-1859): *Diccionario bibliografico portuguez: estudos aplicaveis a Portugal e ao Brasil*, Lisboa: Imprensa Nacional.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_a): «"Ad maioren gloriam feminae": enlightened women and the introduction of models in Portugal during the second half of the eighteenth century» em *Portuguese Studies*, n.º 20, 2004.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_b): «*Ad maiorem gloriam... feminae*: Ilustradas introduzindo modelos no Portugal da segunda metade do século XVIII» em Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 193-212.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_c): «Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais; Anxo Abuín González e Anxo Tarrío (2004): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*; Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 419-440.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004_d): «Sobre objectivos do ensino na investigaçom em literatura» in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (organizadores): *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*; Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 221-249, vol. I.

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2005): «Cartas públicas, cartas polemistas: *As cartas apologéticas* de Gertrudes Margarida de Jesus», em Vanda Anastácio (ed.): *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

NOVAS LINHAS DE PESQUISA NO ÁMBITO DA ILUSTRAÇOM EM PORTUGAL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII

Elias J. Torres Feijó/Raquel Bello Vázquez
Grupo GALABRA (USC)

As pesquisas desenvolvidas pola equipa de investigaçom *Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, inserida no Grupo GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela, tenhem dado como um dos seus resultados fundamentais a verificaçom da necessidade de abrir novas linhas de investigaçom no ámbito dos estudos sobre Ilustraçom em Portugal. O texto que aqui apresentaremos é, por um lado, a conclusom de um período de pesquisa e, por outro, um roteiro do que será o nosso trabalho no futuro mais próximo. O objectivo desta comunicaçom é, portanto, explicitar novas linhas, que podemos concretizar em sete itens básicos:

(1) superar a limitaçom dos estudos literários que reconhecem como o seu único objecto de estudo os produtores literários e os textos publicados vistos estes últimos, ademais, como simples produtos estéticos (analisando, portanto as suas formas e conteúdos, mas nom as suas funçons);

(2) focar nom apenas o estudo das produçons literárias entendidas convencionalmente como os produtos de ficçom *publicados* (aqueles pertencentes às chamadas *belas letras*), mas de todas as produçons intelectuais, sejam estas éditas ou inéditas, ficcionais, doutrinais ou doutro tipo, e as suas relaçons com o campo do poder[1];

(3) atender à existência de grupos articulados, identificar os seus membros e as suas tomadas de posiçom individuais e colectivas, e estudar as suas relaçons com outros grupos tanto dentro como fora de Portugal;

1. Neste sentido, chamamos a atençom para as diferentes definiçons de *literatura* e de *literário* que podemos encontrar em Bluteau e em Morais e Silva. No *Suplemento* (1727-1728), «literatura» é definida como «erudiçaõ, sciencia, notícia das boas letras […]. Na Sagrada Escritura Literatura, quer dizer Negocio para ganhar, para ajuntar fazenda […]. E nos *Decretates Literatus* se toma por Clerigo, ou Eclesiástico» (Bluteau 1712-1728, vol. 1: 562). No *Vocabulario*, no entanto, encontramos «Litterario», que é definido como «concernente às letras às humanidades, às sciencias humanas, ou divinas» (vol. 5, p. 158). Ainda no *Dicionario* (1789), do mesmo autor, mas revisado por Morais da Silva, aparecem «Litterario, adj. que respeita às letras, sciencias, estudos, erudições» e «Litterato, adj. que professa letras, dado à vida litteraria; commummente se usa como subst.». Se nos ativermos às definiçons de Bluteau, portanto, neste momento literatura nom tem ainda o significado mais moderno de «conjuncto das producões litterárias d'uma nação, d'um paiz, d'uma epocha», que recolhe já a ediçom de 1877-1878 do *Dicionario* de Morais e Silva, mas de erudiçom ou conhecimento.

(4) estudar determinadas instituiçons como a Academia da História, a Academia dos Ocultos, a Arcádia Lusitana ou a Academia das Ciências de Lisboa visando o esclarecimento da sua produçom de elementos de repertório em diferentes campos como o cultural, o científico, o do poder, etc.;

(5) estudar a trajectória individual de determinados agentes do campo que, por nom terem produçom literária conhecida, tenhem sido negligenciados nos estudos literários;

(6) definir com exactidom cada um dos conceitos utilizados na redacçom dos nossos trabalhos e, directamente ligado a isto;

(7) repensar o problema da periodizaçom da Ilustraçom em Portugal.

Começaremos polo último deste itens em ordem a esclarecer a necessidade dos seis anteriores. Como é bem sabido, um dos objectivos prioritários de qualquer investigaçom que vise a explicaçom de um processo sócio-cultural deve ser a concretizaçom da sua cronologia, tentando estabelecer fitos na fabricaçom, introduçom, promoçom e triunfo ou fracaso –no todo ou na parte– de um determinado repertório, o que evitará simplificaçons na análise das trajectórias dos diferentes agentes do campo, assim como das produçons culturais relacionadas.

Umha vez assente esta ideia, o nosso interesse nom estará no estudo dos produtos literários como simples objectos de desfrute estético, mas como mais umha das actividades intelectuais, centrando-nos especialmente na funçom daqueles como transmissores e promotores privilegiados, embora nom únicos, de elementos repertoriais, visem estes a criaçom de umha identidade colectiva, de um determinado conceito da infância, do amor, da higiene, da maternidade e da paternidade, das diferentes funçons na sociedade de homens e mulheres, etc. É particularmente interessante, neste sentido, quando investigamos o século XVIII, prestar atençom ao facto de que é neste momento, às vezes no interior de grupos reduzidos, quando se estám a fabricar algumhas das ideias que hoje nos parecem falsamente mais *espontáneas* como o conceito do amor, da família ou, significativamente, da maternidade. Todas estas ideias som elaboradas por grupos mui concretos e promovidas com grande sucesso através de tratados médicos, de informaçons jornalísticas e, mui especialmente, através da literatura e de um dos seus géneros em expansom: a narraçom longa independente (em oposiçom à colecçom de contos ou de cartas), seja em forma de romance ou de novela (particularmente de novela sentimental)[2].

É importante assinalar aqui que se propomos um estudo fundamentalmente *ideológico*, quer dizer, de como as ideias som fabricadas, promovidas, difundidas, etc., e da funçom que a literatura cumpre em todo esse processo, deveremos estender os nossos estudos –e voltamos aqui à questom

2. Para umha análise rigorosa destes processos, remetemos para Bolufer Peruga e para Morant Deusa e Bolufer Peruga.

basilar de refinar a cronologia do período ilustrado– para além do próprio século XVIII; nom apenas porque em Portugal o Romantismo nom triunfa até praticamente a terceira década do século seguinte, mas também porque a pesar do fracasso de muitos dos elementos repertoriais da estética ilustrada no século XIX, é verificável noutros campos o triunfo de ideias chave no ideário da Ilustraçom como a consolidaçom de umha estrutura de Estado, a preocupaçom pola planificaçom da educaçom, da saúde pública, do Estado como garante destas, etc. Inclusivemente naquel terreno em que o triunfo da ideologia do Romantismo vai ser mais imediata –referimo-nos sobretodo a questons comportamentais–, algumhas das ideias mais identificadas com este conjunto repertorial tenhem as suas raízes já na Ilustraçom (e estamos a pensar, por exemplo, no sentimentalismo e nos novos conceitos de amor e de matrimónio).

Se a principal ***funçom social*** da literatura é a difusom de ideias, é evidente que deve ser estudada de maneira conjunta com outras manifestaçons intelectuais que desempenhem o mesmo papel. Assim, no século XVIII encontraremos que, ao lado dos produtos literários, deveremos estudar práticas sociais e espaços de convívio, como podem ser a correspondência, as assembleias, os concertos, as representaçons teatrais e operísticas (nom apenas estas como encenaçons de textos literários, mas como lugares de convívio e de interacçom de grupos sociais), que desenvolvem todas elas funçons de difusom e promoçom de repertórios, de definiçom de grupos e, para o posicionamento desses grupos no campo de lutas, funçons idênticas às da literatura.

Isto tem duas implicaçons que julgamos fulcrais: por outro lado, a exigência de estudar, ao lado dos produtos e dos produtores literários, muitos outros agentes do campo que actuam de forma directa sobre a produçom literária –seja esta impressa ou manuscrita–, conformando grupos, criando instituiçons e tentando condicionar a actuaçom de instituiçons já existentes, e, por outro, a necessidade de repensar a definiçom de literatura neste período concreto, e, de maneira geral, a necessidade estudar a evoluçom semántica do conceito literatura, para evitar a extensom abusiva do seu significado actual a outras épocas em que a sua definiçom é bem diferente. A necessidade de elaborar definiçons claras a partir dos textos e dos usos setecentistas nom fica só polo conceito literatura, mas é extensível também ao uso maciço de Iluminismo em lugar de Ilustraçom ou Luzes, termos preferidos polos ilustrados portugueses –que nunca, até onde temos podido comprovar, utilizam Iluminismo–, Neoclassicismo, Pré-romantismo, e outros verbetes mui extendidos na bibliografia de uso comum e especializada, mas que nom localizamos nas produçons da época, nem parecem responder a realidades expressadas polos ilustrados[3]. Esta situaçom obriga-nos a extender o ámbito de pesquisa sobre Ilustraçom em Portugal para o estabelecimento de um catálogo

3. Temos feito umha tentativa de definiçom dalguns destes conceitos em Bello Vázquez (2005_b). Neste mesmo sentido, remetemos também para Ana Cristina Araújo (2003).

preciso de conceitos úteis para a descriçom do campo, pois nom devemos esquecer que a precisom linguística é umha das nossas principais ferramentas de trabalho, mas também um lente através do qual olhamos a realidade, o qual, se nom estiver bem ajustado, pode ser gravemente distorcedor.

Para identificar e delimitar os grupos existentes, devemo-nos preocupar por estudar as trajectórias individuais, as relaçons de grupo e a participaçom em instituiçons de figuras mais ou menos conhecidas e citadas, mas desatendidas no que som as suas funçons na introduçom e difusom da Ilustraçom em Portugal porque, na sua maioria, nom tenhem produçom literária conhecida, bem porque todo o que publicárom saiu do prelo de forma anónima, bem porque nom chegárom a publicar os seus escritos ou porque realmente nom produzírom textos deste tipo. Mesmo neste último caso (a verificaçom de que alguns destes agentes nom produzírom textos *literários*) as suas trajectórias devem ser estudadas, porque a sua participaçom na fundaçom de academias, na promoçom de assembleias, ou na difusom de repertórios estéticos e ideológicos por meio da correspondência, podem colocá-los em posiçons centrais dentro do campo literário e intelectual. Por colocar só alguns exemplos, poderemos citar Martinho Mendonça de Pina e Proença, o Conde da Ericeira, Francisco José Freire, o Duque de Lafões, o abade Correia da Serra ou o próprio Luís António de Verney (poucas vezes colocado sob este foco).

Isto traz para o palco a necessidade, já apontada acima, de definir o conceito de literatura especificamente para cada um dos períodos estudados, porque, como temos tido ocasiom de comprovar noutro lugar (Bello Vázquez, 2005$_b$), nas décadas de 60, 70 e 80, em Portugal, assistimos a um processo de definiçom deste conceito, que muda radicalmente desde o que podíamos encontrar no *Dicionário* de Bluteau ao que aparece nas *Memórias de literatura* da Academia das Ciências de Lisboa. Este desfase entre os vários modos de entender o que seja a literatura justifica a extensom de umha valorizaçom do período ilustrado como umha época de pouca produçom literária, ou de produçom *pouco interessante*.

Se isto sucede com figuras conhecidas da Ilustraçom portuguesa, devemos lembrar que existem referências em textos setecentistas que evidenciam que há mulheres, maioritariamente procedentes da nobreza, que também devem ser estudadas, porque a pesar da sua escassa visibilidade, e tal e como demonstram estudos já realizados, tenhem um papel destacado na promoçom da Ilustraçom[4]. Alguns nomes que devem ser colocados aqui som, para além dos

4. Dentro dos testemunhos coevos, recomendamos especialmente a leitura do Diário do Marquês de Bombelles (Kann, 1979) e das Memórias do neto da Marquesa de Alorna (Andrada, 1926). Entre os estudos actuais sobre mulheres ilustradas portuguesas merecem ser citados os trabalhos de Vanda Anastácio (2004 e 2005) e os dous volumes publicados pola Fundação das Casas da Fronteira e Alorna (da responsabilidade de Aníbal Pinto de Castro e de Maria Leonor Machado de

mais conhecidos de Leonor de Almeida ou de Teresa de Mello Breyner, os de Joana Isabel de Lencastre Forjaz, da Viscondessa Balsemão e, a partir de indicaçons presentes em correspondências privadas ou em testemunhos plasmados em diários ou memórias, talvez os de Maria Eugénia de Meneses, Condessa de Penalva e Marquesa de Tarouca, ou os de algumhas das esposas dos sócios da Academia das Ciências de Lisboa.

Como temos verificado na nossa investigaçom, estes grupos de ilustrados portugueses mantenhem, em determinados casos, relaçons com outros agentes fora de Portugal, bem sejam estes portugueses que tenhem fixada a sua residência noutros países, bem sejam pessoas estrangeiras que por motivos diferentes (ocupar ou ter ocupado lugares de representaçom em Portugal ou ter conhecido portugueses que ocupavam esses lugares nos seus respectivos países, principalmente) tenhem algum tipo de vinculaçom com Portugal, o qual, por um lado, coloca a interessante perspectiva da circulaçom de textos e de ideias entre países à margem da ediçom, da importaçom/exportaçom de originais ou da traduçom, e por outra obriga-nos a re-perspectivar o estudo que até agora se tem feito sobre os denominados «estrangeirados», pois o tipo de relacionamentos indicado possibilita que pessoas que nunca saírom de Portugal –e o caso de Teresa de Mello Breyner é, neste sentido, paradigmático– mantenham relaçons com pessoas ou grupos situados fora das fronteiras portuguesas, que fagam circular as suas produçons (editadas ou nom) em outros países ou que recebam através dos seus contactos no exterior produçons e ideias que depois difundem através das suas próprias produçons, da sua correspondência ou até das suas assembleias ou das instituiçons em que colaboram[5].

Isto significa que o conceito estrangeirado, por um lado, nom é um instrumento válido para a análise das presenças portuguesas no estrangeiro neste período –e, por isso mesmo tem sido impugnado, por exemplo, por Ana Cristina Araújo– e, por outro, que o estudo destas relaçons internacionais será definitivo para conhecer algumhas das figuras centrais da Ilustraçom portuguesa –desde o Marquês de Alorna à sua filha, o Duque de Lafões ou a Condessa de Vimieiro–, para estabelecer umha periodizaçom ajustada desta época e para esclarecer presenças importantes mas pouco estudadas e consideradas como a de repertórios importandos da Áustria ao lado de outras mas conhecidas (ou ao menos mais repetidas) como a de elementos repertoriais procedentes de Itália ou de França.

Sousa) no que se refere a Leonor de Almeida, os trabalhos de Francisco Topa sobre Joana Isabel de Lencastre Forjaz, e os nossos próprios trabalhos sobre a Condessa de Vimieiro (Bello Vázquez 2004 e 2005) e Teresa Margarida da Silva e Orta (Loureiro Vilarelhe 2003, 2004 e 2005).

5. Para maiores pormenores sobre as relaçons epistolares de Teresa de Mello Breyner, remetemos para Bello Vázquez (2004).

Ao lado do já visto, temos um défice fulcral na investigaçom sobre o século XVIII em Portugal, que é o estudo deficiente que até agora se tem feito das instituiçons portuguesas ilustradas mais importantes, como som a Academia da História, a Academia dos Ocultos, a Arcádia Lusitana e a Academia das Ciências de Lisboa, pois ainda hoje nom dispomos de umha compilaçom sistemática e fiável da documentaçom emanada de ou relativa a estas três instituiçons que fôrom fundamentais para a promoçom da Ilustraçom em Portugal nos reinados de D. João V, de D. José I e de D. Maria I, respectivamente. Da mesma maneira, nom se tem feito um estudo das relaçons entre elas, por meio, sobretodo, das trajectórias individuais dos seus membros, alguns dos quais passam de umha para outra no transcurso dos anos. Assim, questons como, por exemplo, a polémica recepçom da Academia das Ciências e dos seus trabalhos no final do século, igual que a posiçom, também polémica, ocupada polo seu presidente vitalício, o segundo Duque de Lafões, desde o mesmo momento do seu regresso a Portugal, ficam ainda irresolutas ou no plano da pura hipótese.

Em conclusom, o objectivo final desta classe de análise, logicamente, nom é apenas a correcta compreensom dos processos assinalados, sendo este um objectivo necessário e legítimo, mas produzir um conhecimento útil para a sociedade (e fazemos nossa, neste capítulo, a divisa da Academia das Ciências de Lisboa, afirmando que se o que fazemos nom é util a glória é vá[6]). Se conhecemos as origens dos elementos repertoriais que conformam o nosso pensamento e os processos polos quais fôrom fabricados e promovidos, compreenderemos que esses elementos som construçons, e a consequência lógica será a consciência de que podemos actuar sobre eles para modificá-los. Por outro lado, quanto maior for o conhecimento do funcionamento do campo, das suas lutas e dos seus processos em diferentes períodos históricos, com maior eficácia poderá ser planificada a intervençom no presente.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA (1792): *Memorias de litteratura portugueza publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa: na officina da mesma Academia. Com licença da Real Meza da Commissaõ Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, Tomos I a III.

ANASTÁCIO, Vanda (2004): «Perigos do Livro (Apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna

6. Fedro, *Fábulas*, III, 17, 12: «Nisi utiles est quod facimus stulta est gloria».

durante o período de encerramento em Chelas» in *Românica*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 13, 2004, pp. 125-141.

ANASTÁCIO, Vanda (2005): «Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX)», in *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*; Lisboa: Universidade Aberta, 2005.

ANDRADA, Ernesto de Campos de (ed.,1926): *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna [...] ditadas por ele próprio em 1861*... Partes I e II (1802 a 1824), Coimbra: Imprensa da Universidade.

ARAÚJO, Ana Cristina (2003): *A cultura das Luzes em Portugal. Temas e problemas*; Lisboa: Livros Horizonte.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_a): «Lisbon and Vienna: the correspondence of the Countess of Vimieiro and his circle» in *Portuguese Studies*, n.º 20, pp. 89-107.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2004_b): «Dá umha risada quando ouvires: transgressão e ocultamento em Teresa de Mello Breyner» in Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 159-175.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_a): *Umha certa ambiçaõ de gloria. Trajectória, redes e estratégias de Teresa de Mello Breyner nos campos intelectual e do poder em Portugal (1770-1798*) [CD-Rom], Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_b): *Mulher, nobre, ilustrada, dramaturga.* Osmia *de Teresa de Mello Breyner no campo literário português (1788-1795)*, Bertamiráns: Laiovento.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2005_c): «As versons ilustradas de *Osmia*. Dous modelos de mulher, duas propostas sociais de classe» in *Quadrant*, n.º 22, pp. 89-103.

BLUTEAU, Raphael (1712-1728): *Vocabulario portuguez & latino; autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*; Coimbra: no Collegio das Artes da Comanhia de Jesus. 8 vols. e 2 suplementos.

BLUTEAU, Raphael (1789): *Dicionario composto pelo Padre Raphael Bluteau; reformado e acrescentado por Antonio Moraes da Silva*; Lisboa: na Officina de Simão Thadeo Ferreira. 2 vols.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1998): *Mujeres e ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*; València: Diputació de València.

CASTRO, Aníbal Pinto de (2003): *Alcipe e as luzes*; Lisboa: Colibri.

KANN, Roger (1979, ed.): *Marquis de Bombelles. Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-1788)* […] édition établie, annotée et précédée d'une introduction par…, Paris: Presses Universitaires de France.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2003): *Máximas de virtude e formosura de Teresa Margarida da Silva e Orta: revisom crítica e linhas de pesquisa*; Tese de Licenciatura defendida na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela. Texto policopiado.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2004): «A penitência de uma transgressão: o processo à autoria de *Máximas de virtude e formosura* de Teresa Margarida da Silva e Orta» in Ana Maria da Costa Toscano e Shelley Godsland (orgs.): *Mulheres más. Percepção e representações da mulher transgressora no mundo luso-hispánico*, vol. 1, Porto: Universidade Fernando Pessoa, pp. 243-254.

LOUREIRO VILARELHE, Eva (2005); «O género epistolar na prosa doutrinal: o caso de *Máximas de Virtude e Formosura*» in Vanda Anastácio (ed.) *Correspondência (usos da carta no século XVIII)*, Lisboa: Colibri.

MORAIS SILVA, António (1877-1878): *Dicionário da língua portugueza*; Lisboa): Typographia de Joaquim Germano de Souza Neves, 2 vols. 7.ª ed. melhorada, e muito accrescentada com grande numero de termos novos usados no Brasil e no portuguez da India.

MORANT DEUSA, Isabel; Bolufer Peruga, Mónica (1998): *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*; Madrid: Editorial Síntesis.

SOUSA, Maria Leonor Machado de; Ehrhardt, Marion; Pereira, José Esteves (2003, coord.): *Alcipe e a sua época*; Lisboa: Colibri.

TOPA, Francisco (2000): *A musa trovadora: dispersos e inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*; Porto: F. Topa.

TOPA, Francisco (2002): *Dois sonetos inéditos de D. Joana Isabel de Lencastre Forjaz*; Porto: Universidade.

GALIZA

XX

LITERATURA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS COINCIDÊNCIAS EM *MACUNAÍMA* E *ORLANDO*

Antonio Augusto Domínguez Carregal
Isabel Truan Vereterra
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Em 1928 saem à luz duas obras que representam o espírito cultural da sua época e que compartem rasgos comuns: *Orlando*, de Virgínia Woolf, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nesta comunicação pretendemos aprofundar a análise de alguns pontos de contacto entre as duas obras, com um interesse especial nos processos de metamorfoses que os protagonistas sofrem ao longo dos romances.

Palavras-chave: Macunaíma; Orlando; Transformação; Freud; Muiraquitã

Durante o ano de 1928 aparecem publicados dois livros em dois continentes diferentes que, a pesar da distância e do tema argumental principal diverso, apresentam vários pontos de contato: nos referimos a *Macunaíma*, a rapsódia do herói sem nenhum carácter, de Mário de Andrade, cuja gênese conhecemos a partir de 1926 até a sua publicação em julho de 1928[1], e *Orlando*, de Virginia Woolf, escrito a partir de outubro de 1927 e publicado em 11 de outubro de 1928, resultado de um projeto pessoal da autora[2].

Entre os pontos de contato entre as duas obras, podemos citar as seguintes: os personagens principais sofrem transformações fisicas e metamorfoses; ambos têm grande apetite sexual; o tratamento do tempo é elástico, por exemplo, Orlando vive trezentos anos; as teorias de Bergson estão presentes na obra da escritora inglesa[3] e Macunaíma, quando disfarçado de mulher, foge do gigante Pietro Pietra e percorre toda a geografia brasileira em instantes[4].

Os autores não se conheciam e não conheciam a obra um do outro, portanto não existe a possibilidade de influência mútua. Ao pertencerem a mundos totalemente diversos e tendo estilos literários muito diferentes, é necessário supor um ponto de partida comum aos dois autores, que bem

1. "Vontade/variante" in Telê Porto Ancona Lopez (coord.): *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*: Brasília, CNPq, 1988, (=*M.*), p. 25.

2. Carlos Herrero Quirós*: Virginia Woolf. Proceso creativo y evolución literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996, (= H. Q.), pp. 146-147.

3. H. Q., nota 736, p. 148.

4. *M*, cap. 6, pp. 47-56.

poderia ser o ambiente cultural europeu do período entre-guerras e, para Mário de Andrade, o esforço de criação de uma nova literatura nacional, inspirada nestes modelos. A antropofagia marca o início desta preocupação.

Um dos elementos configuradores dessa nova realidade cultural é a aparição a finais do século XIX da psicologia, e posteriormente da psicanálise, que aportam novas idéias sobre a importância da sexualidade e do subconsciente: Andrade cita nas suas obras diretamente a Freud[5]. Virginia Woolf apresenta nos seus personagens também traços e tipos que estão presentes na análise do autor alemão, e desenvolvido muito posteriormente nos estudos de crítica literária de Julia Kristeva[6]. Isto não necessariamente se corresponde a um conhecimento direto de Freud, mas sim à situação vital ambígua de Woolf à altura[7]. O reflexo inconsciente da artista, proposital ou não, na obra literária segue o mesmo caminho que a análise freudiana proposta pela Kristeva. Quando Orlando acorda metamorfoseado em mulher, o biográfo deixa aos biólogos e aos psicólogos a explicação deste feito, que só é físico, já que o rosto e os pensamentos são os mesmos.[8]

Nesse momento, os surrealistas franceses, como por exemplo André Bréton, levam a cabo uma certa glorificação do femenino. Estes começam por sacralizar a mulher forte, dominada pelas paixões, às vezes sádica, seguindo em certo modo as tendências decadentistas do século XIX, e fazer dela um objeto de culto e de perversão ao mesmo tempo. Muitas das protagonistas das suas criações são prostitutas. Outro fator a ter em conta também -particulamente no caso de Macunaíma- está constituído pela visão do personagem como anti-herói, do mesmo modo que em certos momentos do ciclo vital de Orlando. Os dois caracterizam-se também pela *libertinagem* -Aragon tem uma obra titulada assim- que rege a vida de Macunaíma e de Orlando, cujas aventuras eróticas são numerosíssimas. Esta temática, presente na produção dos escritores, é um traço marcado sem dúvida pelas experiências vividas, no caso de Aragon, a partir do conflito bélico.[9]

Esta marca da visão feminina toma forma na escrita em Mário de Andrade. As mulheres às vezes aparecem como figura central em contos, mas seguindo um tipo-fixo, arquetípico, sendo também ao mesmo tempo figuras muito degradadas, como por exemplo prostitutas. Alguns exemplos desse gênero de

5. *M.* p. 74 e em Ancona Lopez (ed.), *Amar, verbo intransitivo*, Villa Rica, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 16ª ed. p.132.

6. Julia Kristeva, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis.* Cap. 5 "De la extrañeza del falo o lo femenino entre ilusión y desilusión". Buenos Aires, EudeBa, 1998, pp. 163-182.

7. H. Q. pág.152 e seguintes.

8. Virginia Woolf: *Orlando. A Biography*, London, Penguin, 1993 (= *O.*), pp. 97-98.

9. Kristeva, cap. 6, "Aragon del desafío a la impostura, ¿un precursor?", pp. 183-250.

personagem podemos encontrar em relatos como "O Besouro e a Rosa", "Caim, Caim e o resto" e "Piá não sofre? Sofre", entre outros[10]. Em *Amar, verbo intransitivo* há vários tipos de mulher, mas sempre vista como um ser submetido a certas convenções sociais. Na Rapsódia, onde há numerosos personagens femininos sempre prontos para satisfazerem os apetites do herói sem nenhum caráter, este utiliza um disfarce de mulher em um momento central da obra como a recuperação do muiraquitã[11]. Para tratar este tema devemos ter em conta outro elemento muito relevante para entender este período experimental de ruptura com a escritura anterior. A inversão da ordem social estabelecida gera a existência de travestismo e inclusive da transformação sexual nas obras emblemáticas referenciais[12], como *Les Mamelles de Thirésias*,[13] dos movimentos de vanguarda dos primeiros anos do século XX: os artistas transgressores rompem o sistema prévio de verossimilitude realista-naturalista, e começa um novo horizonte para os experimentos narrativos e para a expresão artística em geral. Ao se centrarem na ruptura violenta de esquemas anteriores, esses movimentos não chegam a configurar uma corrente literária consistente e homogênea, mas deixam um enorme campo aberto mesmo para o gênero literário que as vanguardas do momento rejeitam, mas que formará parte da corrente renovadora. Ainda nos anos 20 os autores, ao retomar o relato extenso, resistem em nomeá-lo como "romance", buscando outras fórmulas que os distanciem da narração decimonônica. Woolf diz nas suas memórias[14] que inventará um novo nome para eles, os romances. Uma primeira tentativa é o feito de batizar Orlando como "uma biografia", mesmo que isso pudesse diminuir o interesse dos leitores. Pela sua parte, Andrade denomina a sua obra *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* como uma "rapsódia", e aproveita os seus conhecementos musicais para criar uma melodia pela disposição harmônica das palavras. Pode-se considerar que existe uma contínua busca de um novo esquema narrativo, já que os autores não querem estar associados ao anterior conceito de romance. De fato, produz-se a partir dessa época uma grande flexibilidade de temas e do tratamento estilístico dos mesmos. Assim, no caso de Macunaíma, há um conjunto de técnicas narrativo-discursivas muito relacionadas com a musicalidade e com os diferentes falares portugueses existentes nessa altura no Brasil. Além disso, todo um universo mitológico é refletido mas ao mesmo

10. *Os melhores contos de Mário de Andrade*, sel. Ancona Lopes, São Paulo, Global, 1988, pp. 17-48.

11. *M.*, cap. 6, pp.47-55.

12. Nelly Edmont: "Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature à la findu XIX Siècle." e Jacqueline Kelen:"Un grand secret d'amour" *in* vv. aa., *Cahiers de l'hermétisme. L'androgyne dans la littérature*. Paris, Albin Michel, 1990, pp. 39-49 e 126-137.

13. De Apollinaire. A sua estréia em Paris, em 1917, causou um grande escândalo. Considerada uma das peças que marcam o começo do surrrealismo. Ver Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras: psicoanálise del mito*, Mexico, FCE, 1992.

14. H. Q., p. 155, nota 770.

tempo deformado para dar vida ao *herói sem nenhum caráter*: entre eles, destacamos os neologismos, o léxico de origem indígena ou africana, a sintaxe[15], e outros recursos que Mário usa e que configuram um relato surpeerdentemente novo, tal como aponta Eneida Maria de Souza.

Orlando constitui um passo intermédio na obra litéraria da autora. Nas suas anotações, esta descreve a sua maneira de estruturar o personagem, comenta o modo em que a sintaxe atinge uma perfeição da qual ela é a primeira em se surpreender, e mesmo se satisfazer enquanto criava. A sensação da escrita foi muito mais intensa do que o êxito da leitura alheia da obra[16], já que para a autora Orlando foi uma forma de liberar as suas tensões, encara-o quase como um divertimento, mais que um trabalho tedioso. Existia pois um deleite próprio em escrever, além do pensamento em qualquer tipo de resultado posterior, mas ao mesmo tempo esta obra constitui um primeiro passo dessa nova trajetória que tanto desejava a escritora. Assim, Orlando é uma obra básica para compreender a posterior criação de Woolf.

As claves deste personagem devem ser vistas a partir da concepção ideológica da sociedade em geral e da mulher e o seu papel para Virginia Woolf,[17] que participou ativamente no incipiente movimento feminista. A reinvindicação também leva à transgressão das barreiras entre os sexos -como por exemplo o uso de peças tradicionalmente masculinas como as calças-, mas também a um certo jogo de aparência masculina/andrógina, que estava de moda na época. Virgínia Woolf pertencia ao grupo de Bloomsbury[18]. Estes consideravam que o artista perfeito deveria ser andrógino, com a sensibilidade feminina e o ímpeto masculino, não como uma subversão a ordem mas sim como a procura de um ser ideal[19]. Por outro lado, a androginia está presente na literatura desde épocas remotas, aparecendo já na cultura grega com mitos como o de Hermafrodito ou os andróginos citados por Platão e Ovídio[20]. O renascer destes seres na literatura poderia dever-se à perda da identidade na nova sociedade, à necessidade de encontrar valores diferentes para superar a crise iniciada já no século anterior.[21]

---

15. Eneida Maria de Souza: "A máquina retórica" *in A pedra mágica do discurso*, Belo Horizonte, Ed UFMG, 2ª ed., 1999, pp. 95-140 e Cavalcanti Proença: *Roteiro de Macunaíma*, Rio de Janeiro, CivilizaçãoBrasileira, parte II, pp. 59-124, e Glossário, pp. 237-308.

16. H. Q., p. 156.

17. Frédéric Monneyron, *L'Imaginaire androgyne*, d'Honoré de Balzac à Virginia Woolf. Lille, U. de Lille, 1988, micr.

18. *Enciclopedia de la literatura*, Garzanti editores, Barcelona, Ediciones B, 1991.

19. Jean Brun: *Platón y la Academia*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, pp. 120-128.

20. Maurice de Gandaillac: "Approches palatoniciennes et platoniques au mythe de l'androgyne originel" in *Cahiers de l'hermétisme,* pp 14-37.

21. Jacqueline Kelen: "Un grand secret d'amour", *Cahiers de l'hermétisme*, pp. 126-137.

Essa androginia é evidente em Orlando, com a metamorfose do protagonista: este passa de ser um homem a uma mulher depois de cair em um sonho letárgico, similar às crisálidas. A principal mutação presente na obra é a mudança de sexo que acontece no capítulo 3[22]. A transformação do protagonista não leva a uma descategorização do mesmo. Orlando, quando transformado, continua pensando e atuando como homem. Mesmo no momento de ter relações sexuais, Orlando-mulher não se comporta como uma mulher, mas com a decisão e a procura do gozo própria do gênero masculino[23].

Todo esse processo é comparável à metamorfose de Macunaíma em branco, quando muda a sua cor de índio, negro de olhos e cabelos pretos a branco con olhos azuis e loiro[24]. Para ambos, é uma transformação morfológica que não significa uma mudança psicológica ou de caráter. Essa nova aparência dos protagonistas produz uma modificação nas suas trajetórias. Em Macunaíma esta é fundamental, pois simboliza o começo propriamente dito da aventura da recuperação da muiraquitã, a pedra mágica que o herói ganha de Ci, rainha das amazonas, e perde na sua luta com Capei. Para isso, vê-se obrigado a chegar a São Paulo, e conhecer a nova forma de vida do povo brasileiro, em uma civilização cheia de máquinas na que Macunaíma vai se integrar. Finalmente localiza o seu amuleto, que então era propriedade de Pietro Pietra. Para tentar recuperá-lo, no capítulo VI, o herói se traveste de francesa para enganar o Piamá com as "máquinas".

> Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas...dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim.Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio.[25]

O autor usa para a transformação, além dos recursos da civilização moderna denominados máquinas, a lenda da criação dos peitos femininos a partir dos mangarás de bananeira pertencentes à mitologia Taulipang[26], mas sem a presença do elemento mágico: aqui os peitos são falsos. A jurema e o pinhão paraguaio são amuletos de proteção pessoal, segundo lendas recolhidas em Cavalcanti Proença[27]. Durante a fuga posterior ao encontro com o gigante, Andrade faz referência à lenda do arco-da-velha[28], deixando claro que não há

22. *O.*, cap. 3 e seguintes.

23. *O.*, nos caps. 4 e 5, em várias ocasiões se traveste para ter encontros sexuais.

24. "Por que o negro é preto" *in* Luís da Câmara Cascudo, *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo, Global Editora, 8ª edição, 2000, pp. 262-264. Na nota que acompanha o relato, aparecem outras versões similares à descrita por Mário de Andrade.

25. *M.*, pp. 48-49.

26. Proença, *Roteiro*, p. 159.

27. *Ibidem,* p. 163.

mudança morfológica nem intenção de manter relações sexuais com o gigante, ainda sendo a única maneira de conseguir a pedra mágica.

Mas porquê? O pacto de verossimilitude da obra o permitiria, podia recorrer a elementos mágicos citados (metamorfose em príncipe, arco-íris, macumba, máquinas), mas nem assim o faz. Esse limite não traspassado se deveria mais à filosofia pessoal do autor? Ou à negação inconsciente de uma censura moral? Uma sociedade patriarcal permitiria um travestismo caricaturizado, tosco, mas não uma subversão completa dos papéis no interior da mesma. Macunaíma pode ser caricaturesco e enganar um gigante disposto a comercializar com o sexo, construindo uma cena cômica, mas jamais permitiria que Macunaíma-mulher fosse penetrado/a, perdendo assim a sua virilidade heróica, o que marca uma diferença com a visão positiva e até sacralizada que as sociedades primitivas tinham dos homens que desempenhavam funções rituais sexuais femininas[29].

A versão cinematográfica difere assim enormemente da visão do autor, principalmente na cena do encontro entre o herói e Venceslau Pietro Pietra: a fuga transforma-se em um strip-tease, os peitos de laranja perdem a conexão com a lenda dos mangarás e, principalmente, a flexibilidade do gigante podia ser "descolada" num momento de auge da contra-cultura, mas não achamos que seja possível desde o ponto de vista andradiano[30].

O travestismo do herói em "francesa" não responde a uma escolha aleatória, e sim a uma noção corrente na época, como dito anteriormente. As européias –e outras mulheres– que se dedicavam à prostituição eram chamadas assim geralmente, feito confirmado no capítulo IX da mesma obra, na carta às Icambiaras[31]:

> Aqui se manifesta claramente a visão utilitarista do herói sem nenhum caráter: ser rei de um tropel de mulheres no mato não é útil em um meio urbano, o lógico seria transportá-las para a civilização. Ora, um rei de um exército de mulheres na cidade é um cafetão, pois, e consequentemente as icambiaras são reconvertidas em prostitutas, invertendo a nobreza legendária a um status negativo. Tanto o personagem não tem nenhum remordimento em degradar suas súditas, como o autor deixa clara a sua visão do gênero feminino, como no seu livro de viagens "O turista aprendiz"[32].

28. *M.*, p. 52.

29. Alberto Cardín: *Tientos etnológicos*, Júcar Universidad, 1988, Barcelona, pp.105-109.

30. Heloísa Buarque de Hollanda: *Macunaíma – da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. Na pág. 93 recolhe a fala de Venceslau Pietro Pietra: "Ora meu rapaz, eu não tenho preconceito", discordando absolutamente do texto original, no que o gigante se interessava por uma mulher.

31. *M.*, pp. 74-75, 78.

32. Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, ed. Ancona Lopez, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2ª ed. 1983, p. 139.

Outras situações de mudança presentes nas duas obras são os travestismos em Orlando e as transformações de Macunaíma, ainda que a única situação de travestismo deste último tem certa conotação sexual, a pesar de não ser essa a intenção do personagem. Muito similar à mudança de Macunaíma é a de Harriet, a duquesa romena, descrita por Orlando como uma lebre gigante que o persegue quando este decide partir para Constantinopla, viagem precisamente pensada para fugir dessa mulher alta, muito desconcertante, e ao mesmo tempo atraente e sensual. Quando Orlando, mertamorfoseada em dama, volta à sua terra natal, encontra-se outra vez com a nobre, que entra na sua vida de forma sorrateira: a cena da revelação é muito sensual, o fogo, símbolo da paixão, está aceso na estância e já é noite. Orlando repentinamente vê que a nobre não é já uma arquiduquesa, mas sim um arquiduque. Este travestimento é muito similar ao de Macunaíma, mas este é produzido pelo interesse da arquiduquesa/ arquiduque por atingir os favores sexuais de Orlando, fosse homem ou mulher[33].

A presença de um amuleto verde em forma de batráquio de esmeralda é outra estranha conicidência com Macunaíma. Sabemos que o verde é uma cor que tem uma grande importância na escrita de Virginia. Já no primeiro capítulo da obra, a autora menciona as diferentes tonalidades verdes e a plasmação destes por meio de uma descrição literária. O verde é a cor que, desde o livro do Gênese, representa a vida oposta à morte, a a paixão amorosa (lembremos os exórdios medievais e o canto ao verdor). Por outra parte, a figura do sapo ganha importância nestes textos onde o gênero da protagonista muda, mas onde também ele/ela vai se travestir em numerosas ocasiões, como Macunaíma vai se metamorfosear para satisfazer o seu grande apetite sexual. O sapo pode simbolizar o rejeitar do corpo, da sua aparência externa. A tradição oral fala dos sapos que se transformam em príncipes encantadores. O uso dessa figura em concreto pode estar em relação com o ciclo de vida dos anfíbios, com dois estágios morfológicos diferentes justamente como os nossos protagonistas.

A esmeralda é uma pedra que também serve para a proteção, para a tranqüilidade, e como antídoto para os venenos. É importante afirmar que tanto a pedra, a sua cor, como o sapo, animal com que partilha propriedades, gozam de uma grande importância nas culturas asiáticas, americanas e européias.

O jacaré de jade em Macunaíma tem um papel mais destacado, como "objeto mágico"[34] e fio da disputa entre o herói e Piamã. A muiraquitã também pode ter a forma de um batráquio, aproximando-se assim da idéia plasmada por Woolf:

33. *O.*, pp. 78-82 e 125-129.

34. Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973, p. 142.

> he had procured a jewel made in the shape of that reptile which he pressed upon her with a repetition of his suit as he handed her to her coach[35].

Um ponto curioso a destacar é a multiplicidade de fontes e de lendas usadas por Mário de Andrade para construir o seu mito, já que o Piamã é um personagem da mitologia taulipang, e a muiraquitã pertenceria a outro conjunto de lendas, de um a cultura estabelecida a uma distância considerável da primeira e não formando parte do mesmo grupo étnico, pois seria um

> Artefato de jade, que se tem encontrado no Baixo Amazonas e principalmente nos arredores de Óbidos (...) a que se atribuem qualidades de amuleto. Segundo uma tradição ainda viva, o muiraquitã teria sido presente que as amazonas davam aos homens em lembrança de sua visita anual. Conta-se que para isso, nas noites de Lua cheia, elas extraíam a pedra ainda mole do fundo do lago em cuja margem viviam, dando-lhes a forma que entendiam, antes de ficarem duras com a exposição ao sol.[36]

E levantamos outra questão: porque Andrade não escolhe o sapo como amuleto mágico? Falta de conhecimento? Já conheceria um amuleto determinado? Ou, assim como não existe transformação mágica nesta cena, também não lhe interessa enfocar um aspecto controverso do herói?

A variação de definição do animal simbólico do amuleto está curiosamente presente nas duas obras, podendo ser justificada pela falta de conhecimentos específicos dos autores sobre zoologia. Assim, a variação sapo/jacaré ou anfíbio/réptil estaria justificada simbolicamente. Mas ainda assim isso não explica a limitação metamórfica do índio. Mário de Andrade deixa bastante claro em várias ocasiões que, a pesar de ter instrumentos ao seu dispor para fazê-lo, não transformará o seu protagonista em mulher. Como já vimos, Virginia Woolf é capaz de abordar o tema sem preconceitos, e até a recriação cinematográfica da rapsódia é mais flexível neste aspecto que o literato paulista. Fica claro, então, que o uso do transvestismo e o descarte de uma outra opção responde a uma variante pessoal do autor.

Voltando à questão anterior, também poderíamos chegar à conclusão que o amuleto, que se converte no leitmotiv da obra até a sua recuperação, também está propositalmente relacionado a outro animal para evitar uma associação de idéias possível no episódio analizado.

As duas obras compartem um cenário cultural comum, o que leva a várias coincidências entre ambas, algumas já analizadas aqui. O panorama cultural de entre-guerras, os novos avanços nas ciências sociais e o rupturismo artístico estão bastante presentes nos dois escritores.

---

35. *O.,* pp.129-134. Ainda que o fragmento se refira a um réptil, a autora o relaciona ao episódio anterior, onde Orlando introduz um sapo entre as roupas do arquiduque.

36. Luís da Câmara Cascudo: *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2ª ed, Rio de Janeiro, INL-MEC, 1962.

Mas também tendo em conta a análise que fizemos aqui de um ponto importante para as duas obras como é o processo metamórfico, indissociável dos dois argumentos, vemos que existe uma diferença considerável entre a liberdade e franqueza de movimentos de Orlando, ser que se adapta às diferentes condições morfológicas na obra, e Macunaíma, que ainda tendo poderes mágicos mostra resistência à mudança.

A crítica social está presente nas duas obras e, no caso de Orlando, se extende durante um período de tempo maior, mas que nos faz ver as barreiras estabelecidas para as mulheres na sociedade londrina, principalmente destacando a diferença entre a sociedade vitoriana e a anterior.

Macunaíma é uma crítica social na que, entretanto, o papel da mulher é principalmente o de objeto sexual, já que todos os personagens femininos estão subordinados ao herói e ao seu desmedido apetite sexual, o que também aparece no relato de Virginia Woolf em numerosas ocasiões, mas em Orlando existe uma grande complexidade e profundidade em tudo aquilo que se refere ao sexo feminino, de uma parte estariam estes personagens, tanto homens como mulheres, ainda que estas últimas são muito mais frequentes os que satisfazem o/a protagonista.

Em Mário de Andrade, não só nesta obra, mas no conjunto da sua produção narrativa, detectamos um menosprezo nítido de gênero feminino, com a exceção da amazona Ci, que lhe dá um filho cuja morte prematura faz com que o herói fique sem descendência, e que não tem um papel relevante, exceto o de presentear-lhe a muiraquitã. Não podemos considerar que as mulheres sejam outra coisa que objetos de prazer, exceto na já mencioanda cena com o gigante na que a francesa recusa ter relações sexuais porque realmente não é uma mulher.

Concluindo, a pesar das duas novelas partirem de um mesmo fundo cultural e serem coetâneas, respondem a duas visões de mundo bastante diferentes e de intenções diversas. Porém, há uma série de arquetipos que cobram importância nesta altura, e que conformam o idéario dos dois escritores. O tratamento dentro das obras é muito distinto devido às circunstâncias espaço-temporais e também aos preconceitos sexuais. As páginas destes dois livros ficam ainda cheias de enigmas, e esta coincidências são parte do acervo cultural universal: um Orlando de grande criatividade que escreve um manuscrito quase interminável com um herói do mato, Macunaíma, que chega à civilização levado pela perda do seu talismã e cuja virtude fundamental é a preguiça, sendo em ambos o apetite sexual a característica comum que os leva a possuir um amuleto verde de diversa simbologia.

MÁRIO E HENRIQUETA OU A CONFISSÃO DA DOR COMO ESCRITA DE ARTE

Matildes Demetrio dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Escrever é fazer eco do que não pode parar de falar.
Maurice Blanchot[1]

Resumo: Na correspondência entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa emerge uma escrita confessional, contaminada pela imaginação. A partir de seus dramas pessoais, Mário abre caminho para suas preocupações maiores entre os anos de 1940-1942. O exílio involuntário no Rio de Janeiro, na vigência do Estado Novo, é interpretado como a exclusão do intelectual do cenário artístico nacional, atestando sua impotência face à realidade vivida. Ao mesmo tempo, à medida que escreve o remetente se deixa impregnar pela subjetividade, abrindo brechas para que o ficcional se instale e transfigure seu discurso.

Palavras-chave: Mário de Andrade, Correspondência Literária, Henriqueta Lisboa.

Querida Henriqueta (1990), livro que contém a correspondência entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa[2], é essencialmente confissão, relato de um *eu* que estabelece uma relação ambivalente com seu destinatário: ele se dirige ao outro e parece que não se dirige a ninguém. E é também um território infinito de emoções em que a estreita proximidade das almas, núcleo das grandes amizades, encontra grande significado. São quarenta e duas cartas, escritas entre fevereiro de 1940 e janeiro de 1945. O remetente, morando no Rio de Janeiro, sente-se fraco e permeável ao sofrimento.

Nessa correspondência, o tema da amizade toca o sublime, Henriqueta é apresentada como a confidente ideal para um sujeito disposto a fazer confissões íntimas e firmemente decidido a avaliar suas atitudes e seu comportamento frente às responsabilidades assumidas. Na carta de 27-VIII-1940, ele descreve o quanto a poetisa mineira era formidável ao seu olhar: "O que mais me encantou em você foi a realidade do seu ser de passarinho, em que nem seus desfalecimentos nem seus entusiasmos, nem seus encantos, nada consegue trazer a noção desgraciosa de um desequilíbrio" (p.31).

1. Blanchot, M., 1987, p. 17.

2. Henriqueta Lisboa é autora de *Fogo fátuo, Prisioneira da noite, Lírica* e *Pousada do ser*, entre outros. Foi a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras.

Entregando-se ao conforto dessa amizade, Mário evadia-se de um cotidiano que o asfixiava e o condenava à solidão mais cruel. Para ela, se revelava um homem inconformado e infeliz com o mundo à sua volta. Não escondia o sofrimento, quando falava dos avanços das forças nazistas na Europa e das arbitrariedades do Estado Novo no Brasil. O modernista "heróico" de outros tempos, percebia-se impotente para as ações em praça pública e sem forças para falar em nome próprio. Refugiava-se no interior das cartas para recordar-se de si mesmo, pressentindo os perigos que rondavam o intelectual combativo e perturbador que sempre fora.

Vez por outra, transcendendo os próprios aborrecimentos, vinha a vontade de discutir temas polêmicos, como justiça, verdade, missão do artista, papel da literatura. Algumas cartas são longas a ponto de terem sido escritas em vários dias, a qualquer hora do dia ou da noite, na tentativa de objetivar seus problemas: "São quase quatro horas. Falta quinze, diz o relógio. Olha, Henriqueta, eu vou dormir. Pelo menos: vou pra cama descansar. Será que devo lhe mandar esta carta, tão abusadamente cheia de mim e sem você" (p. 87)?

A testemunha desse transtorno tinha o dom de fazer com que esse "abusado" encontrasse nela um refrigério para os males que o incomodavam no cotidiano. Daí o desabafo: "Salvo você, si eu pudesse escrever pra você todos os dias, rincão de paz, ilha de sombra" (p.89). Por seu lado, Henriqueta mostrava-se disposta a agüentá-lo, porque mesmo temendo pelo grau de resistência de sua interlocutora, Mário emergia como um ser melancólico, em estado de perpétua privação.

Entre 1940 e 1945, Mário de Andrade acumulou uma série de desgostos que o atingiram profundamente. Em maio de 1938, foi afastado da Diretoria do Departamento de Cultura de São Paulo, acusado de malversação de verbas. Excluído moral e socialmente, foi obrigado a deixar a cidade para viver longe da família, dos amigos e abandonar o projeto, que acalentara durante anos, de trabalhar pelo desenvolvimento da cultura brasileira.

Nos vários endereços em que morou no Rio de Janeiro, nunca se sentiu à vontade. Primeiro alugou uma casa na rua Santo Amaro 5, na Glória, bem perto da movimentação dos bares e da praia. Logo depois, reclamando do barulho, resolveu que se mudaria para Santa Teresa. Lá, incomodava-se com a solidão e o isolamento. Desarvorado, voava para sua interlocutora: "Desde que vim pro Rio em 38, faz três anos sou um homem que não vive, e está à espera de que as coisas mudem pra que ele retome a vida deixada em suspenso desde então" (p. 41).

O Rio de Janeiro, na verdade, não significava apenas solidão e separação do lugar de origem mas a terrível sensação de conviver com a certeza de que se encontrava numa "terra de ninguém". Ele viera para o Rio derrotado, inventando férias para disfarçar a humilhação de ter deixado o Departamento. Às pressas, os amigos se mobilizaram para lhe conseguir um emprego. Assim, por influência de Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, foi

nomeado diretor do Instituto de Artes da Universidade do antigo Distrito Federal, encarregado de reger a cadeira de História e Filosofia da Arte.

Pouco tempo depois, em março de 1939, as preocupações de ordem material se agravaram, quando a Universidade foi extinta, e ele passou a depender basicamente do dinheiro que recebia pelos artigos escritos e publicados nos jornais da época[3].

O "exilado" vivia, portanto, em um estado intermediário: nostálgico de São Paulo mas obrigado a permanecer no Rio, onde os amigos, mais uma vez, se mobilizaram para que fosse nomeado para o cargo de Consultor Técnico do Instituto do Livro. Tratava-se de um trabalho modesto, meramente burocrático, porém seguro quanto ao salário mensal. Ainda mais desconfortável, Mário reclamava da burocracia excessiva e da falta do que fazer. Tinha a vergonhosa sensação de que se desmoralizava como cidadão e homem de letras. Com ironia, contava que fazia projetos que iriam "naturalmente dormir pelas gavetas ministeriais o sono da bem-aventurança. Se não for o dos séculos"[4].

Também por esse tempo, as cartas acusam a presença de uma dor-de-cabeça insuportável, cujos sintomas o imobilizavam, desequilibrando seu humor e sua vontade. No entanto, mesmo nesses momentos de dores intensas, o remetente consegue organizar seu pensamento e se singularizar numa linguagem metafórica, mobilizando imagens que melhor pudessem descrever aquela aflição que o condenava à prostração:

> Esta dor que tem mil e um aspectos, mil e uma formas, que não passa mais, está de novo como nos primeiros meses do ano, só que mais variada e menos vezes com aquela violência que me paralisava morto na cama, às vezes três dias seguidos. Eu creio que agora é pior, é mais martirizante [...]. Vem uma dor ajuntada, dor irrefreável de desespero que cega você. Só prisão de sanatório (p. 131-32).

Algumas vezes, a comunicação do mal-estar vinha acompanhada de uma súplica, em forma de oração, com o doente pedindo a intercessão benfazeja da amiga delicada: "Pelo amor de Deus, Irmanzinha, me tira esta dor-de-cabeça que eu não agüento mais" (p. 131)!

Naquela altura, Mário estava com cinqüenta anos, idade que havia marcado para morrer, mas não estava apto a morrer contente. No "entre-sombra diurno das venezianas", apartado do mundo, lançava sobre si um olhar cheio de reprovações. Enxergava-se como um escritor que abusara de suas forças, sacrificando-se a serviço de alguém ou de alguma causa, numa rotina incessante. Queixava-se de que a correspondência lhe ocupava um tempo preciso, no entanto orgulhava-se de não deixar nenhuma carta sem resposta.

---

3. Nesse tempo, Mário de Andrade publicou em *O Estado de São Paulo, Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*. Os artigos do Diário de Notícias foram organizados por Telê Porto Ancona Lopes e estão no livro *Táxi e crônicas no Diário de Notícias*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

4. Trecho de uma carta endereçada a Paulo Duarte, 1985, p.182.

Empenhava-se na defesa de uma arte de ação, contingente e transitória, porém invejava os artistas que davam à sua obra um sentido de perpetuidade. Envolvia-se em polêmicas, que se transformavam em inimizade. Com Graça Aranha, por exemplo, ele se indispôs mais de uma vez. Na carta de 8-VIII-42, ele criticava a vaidade do colega que, antes de iniciar a escrita de um livro, se deixava fotografar com ares de quem estava prestes a realizar uma obra-prima:

> Nunca pude me esquecer do sentimento de repulsa, mais, de repugnância, quando à saída do romance, uma revista do Rio publicou uma fotografia do Graça de pijama, na secretária, a pena na mão, com um título como este: "Graça Aranha no momento em que principiou a escrever a *Viagem Maravilhosa*". O texto pode não ser este exatamente, mas o sentido era exatamente este (pp. 103-104).

Ele, pelo contrário, primava pela exigência. Como artista, não se satisfazia com a intuição divinatória. Definia-se como um "escravo do dever". Contava que tinha o estranho hábito de se avaliar diariamente. Tal costume o levava a admitir que se envergonhava de levar um sete ou seis. O oito e o nove lhe irritavam por serem "insossos e pouco significativos"; por isso esforçava-se para obter sempre o "dez da distinção" (p. 112). Contudo, só lembrava do que deixara de fazer. Ou então, se afogava na idéia de que o seu destino era o sacrifício sem esperar nada em troca. Para descansar a alma inquieta, buscava ânimo na amiga boa: "Deus te abençõe em todos os instantes em que me lembro de você e queria você junto a mim" (p. 110).

Não demorava muito e essas revelações se convertiam em lamentos sobre as fraquezas de seu caráter. Amargurado, revelava sua atração por todos os vícios. Culpava-se por perder tempo com bebidas. Recriminava-se por desejar o gozo físico e se entregar a farras que varavam a madrugada. As cartas como janelas se abriam para o espetáculo interior do indivíduo sombrio:

> Principio hoje lhe escrevendo, me perdoe a demora desta carta. Não mais lhe pedirei perdão das minhas demoras, é a minha vida horrível e desmantelada, sem lei nem rei nem ordem, a todo momento agravada de sustos, de desesperos, e agora sem a menor espécie de alegria. Às vezes tenho vergonha de lhe desnudar assim os meus tumultos, mas preciso clamar, contar que estou sofrendo, pedir que me agüentem, sou um esparramado, pareço cozinheira, italiana de cortiço, pobre de esquina que levanta a camisa pra mostrar as berevas do torso (p. 7).

Essa correspondência oferece, desse modo, o drama de um personagem à beira do abismo que se alimentava de suas vivências para a escrita das cartas e busca no relacionamento com o outro um lenitivo para suas dores. Na Taverna da Glória ou qualquer outro bar da Lapa , em companhia de Carlos Lacerda, Dante Viggiani, Guilherme Figueiredo, Lúcio Rangel, Moacir Werneck de Castro, Murilo Miranda, Otávio Dias Leite, o grupo de jovens intelectuais que se reunia para discutir literatura e política, ele não cessava de afirmar que disfarçava o sofrimento com o riso mais leviano. E ao chegar em casa, sozinho, mudava de tom, debatendo-se consigo mesmo. Ele sentia-se preso ao aleatório enquanto a

realidade era má e violenta: "E tudo o que está se passando aqui e no mundo horroriza, me estupidifica, me acabrunha, me acorrenta. Não posso gritar! Nem insultar! Nem ofender! Nem castigar! Nem mesmo dissentir..." (p. 16)!

Nesse meio tempo, o exército nazista derrotava a França. Meses antes, já havia invadido a Polônia e ocupado Bruxelas. No Brasil, Getúlio Vargas enaltecia os regimes fortes, levando a crer que o país se alinharia ao eixo nazifascista. Era sempre a mesma luta silenciosa contra essa força ameaçadora que não podia ser detida. O missivista se revoltava, praguejava contra os regimes de força, temia pelo destino dos homens ameaçados em seus direitos:

> No momento, deixe apenas que conte isto: os inventados acontecimentos de S. Paulo me puseram no mais duro inferno. Estou com vários amigos presos, não sei onde param, do que precisam, como estão e meu coração se despedaça. Não tenho o menor gosto de viver e o resultado é, entre abatimentos prolongados (deito de dia, passo muitas horas piscando, vendo o teto impiedosamente branco) entre isso, alegrias terríveis, violentas explosões de gozo de viver, bebo champagne sozinho, gasto o que não tenho, me rio com amigos em chopadas do mais cruel desespero (p. 7).

O ofício do escritor de cartas é de criar um antídoto particular contra todas aquelas loucuras. Nessa convicção, escrevia com intensidade, lutando contra a voracidade do tempo. Falava da sua vida estagnada, cheia de malabarismos e falsificações, das exigências que não estava disposto a cumprir, do incômodo que era trabalhar à reboque de uma autoridade indiferente à importância dos projetos que lhe chegavam às mãos. Alardeava seu desperdício e seu desgaste físico. Só "despertava" quando evocava a amiga querida: "Salvo você, si eu pudesse escrever pra você todos os dias, rincão de paz, ilha de sombra" (p. 49). Parecia não haver esperança além da amiga, ser ideal e espiritual. Confidenciava então que Henriqueta era sua "clareira" e ele, para fugir ao tempo de desgraça, aproveitava-se da "graça divina das clareiras" para manter-se vivo.

A consciência aguda desse processo deveria ser para o destinatário uma terrível provação mas para o sujeito das cartas apresentava-se como um meio que se realizava numa linguagem plena, que persistia além das adversidades, pois as cartas dizem também da luta travada pelo indivíduo para vencer os próprios fantasmas. Um desses estopins se encontra na carta de 22-I-43, em que constata que, especialmente nos contos em primeira pessoa, ele se utilizava de dados fornecidos pela psicologia de seu pai e voluntariamente os deformava. A descoberta dessa falsificação levava-o a refletir que, como filho, não fez nenhum esforço para conhecer o pai. Ele só o enxergou através das lentes da ficção e sempre à distância. Aquela carta o ajudava a preencher os espaços em brancos, oferecendo-lhe a oportunidade de descobrir que, pela primeira vez, o admirava e que ele fora "de uma honestidade, de uma bondade, de uma dignidade, de uma sobriedade admiráveis" (p.118).

Decerto, a originalidade da correspondência de Mário de Andrade decorre dessa confissão de culpas e pecados aliada a um poderoso exercício literário. O

literato aproveitava-se da escrita das cartas para sondar suas profundidades. Além do mais, o fato de estar só, confinado entre quatro paredes, distante do seu interlocutor, facilitava a tarefa de criar esses instantâneos.

O Mário maduro vivia em contradição com o Mário dos primeiros anos do Modernismo que foi, certamente, um esteta, devotado à pesquisa e ao experimentalismo literário. Com pessimismo, percebia que o artista de seu tempo tornava-se uma "espécie de índio vago, de mercenário de todas as guerrilhas, alugável a qualquer facção política" (p. 24). Na contramão dos acontecimentos, proclamava o direito de resguardar sua obra das ideologias políticas. Por isso zombava dos futuristas italianos que se tornaram fascistas e dos futuristas russos que cederam ao comunismo. Da geração brasileira, apesar de perseguido por todos as tendências, desprezava a todas. Havia muito tempo se distanciara de Oswald de Andrade e quanto a Menotti Del Picchia, um dos ideólogos do Estado Novo, estava brigado. No silêncio das cartas, ele decide abandonar a esfera pública:

> Será difícil, Henriqueta expor a você tudo o que me decidiu a esta espécie de morte. Não: estou exagerando por excesso de melancolia. Não será nenhuma espécie de morte. Será apenas uma como que reconciliação com o silêncio, de quem viveu demasiado à tona e reconheceu afinal que não tem nenhuma vocação para o teatro (p. 27).

Em meio às controvérsias, Mário de Andrade optava pelo isolamento, fugindo ao risco e ao debate. Entretanto, de forma dolorosa, o intelectual que, voluntariamente se apartava, não encontrava em si a paz desejada. A prova são essas cartas que exprimem dramaticamente a anestesia do homem tragado pelos sentimentos de perda que, com a angústia que lhe enchia a alma, espalhava dores nas páginas para Henriqueta.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de: *Querida Henriqueta. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1999.

ANDRADE, Mário de: *Táxi e crônicas no Diário de Notícias*. Org. de Telê Porto Âncona Lopes. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

BLANCHOT, Maurice: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CORREIA, Tina: "Cantiga de amigo", in Idéias/Livros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26/01/1991, p. 4.

DUARTE, Paulo: *Mário por ele mesmo*. São Paulo, Hucitec, 1985.

SAID, Eduard W. *Representações do intelectual. As conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoun. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

XXI

LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES

GÉNEROS, HEROÍSMOS, REPRESENTAÇÕES E RECEPÇÕES NAS NARRATIVAS DE VIAGENS DO SÉCULO XVI: OS CASOS D' *OS LUSÍADAS* E DA *PEREGRINAÇÃO*

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais / Centro de Estudos Linguísticos e Literários[1]
Universidade do Algarve

Quero começar por felicitar os colegas organizadores de mais esta iniciativa lusitanista que nos permite encontrar e debater a riqueza da língua, literatura e cultura de expressão portuguesa no mundo, ao longo dos tempos. Neste espírito, é com muito prazer que venho aqui falar-vos um pouco de Literatura de Viagens dos Descobrimentos Portugueses. Não vos quero enfastiar com questões teóricas que a designação genológica referida – Literatura de Viagens (seguida da indicação do período: Descobrimentos) traz sempre consigo. Mas há um mínimo que tenho de fazer, que é recordar-vos algumas questões problemáticas em aberto e ainda explicar-vos porque, mesmo assim, mantenho como válida esta designação.

A questão dos géneros

Como é sabido, a noção de *Literatura* é problemática porque é variável sincronicamente (sobretudo, quando pensamos no século XIX e, seguramente, no século XX. Porquê? Porque é plurissignificante) e diacronicamente - cada época teve a sua noção de Literatura; se, nos nossos dias, as fronteiras entre o *seguramente literário* e o *seguramente não-literário* se esbatem com alguma frequência e se o conceito foi variando ao longo dos tempos, isso não significa que não possamos traçar uma linha demarcadora entre a evolução do conceito até ao século XVIII e a evolução do conceito depois do século XVIII. Até ao século XVIII – com alguns reveses, é certo – podemos, genericamente, dizer que domina uma concepção classicizante do fenómeno literário – o que esta tradição fez foi tentar manter intacto um cânone que, explícita ou implicitamente, tinha por referência as grandes autores antigos (como Homero, Vergílio, etc.) e as Artes Poéticas Clássicas (textos programáticos estético literários: Aristóteles, Horácio, Longino, etc.) e/ou as Retóricas da Antiguidade greco-latina, ou as que lhes sucederam relendo/adaptando as antigas. E, nessa linha classicizante, o fenómeno literário era dominado pelas teorias genológicas: fazer literatura, nesses períodos, era, de uma forma ou de outra, ter em

1. Linha de Investigação sobre *Retórica, Crítica e Teorização Literárias (Estudos Comparados)*.

consideração os códigos estipulados para os diferentes géneros (fazer uma epopeia, fazer uma tragédia, fazer uma comédia, fazer um ditirambo, etc., no âmbito de uma escala de importância valorativa). Claro que os géneros foram variando consoante as épocas: o cânone foi-se alargando (as Canções de Gesta do Romance de Cavalaria – origens remotíssimas do género *Romance* que surgirá com a configuração quase actual, a partir do século XVIII -, a Novela, o próprio Romance ainda incipiente do século XVI e XVII). Mas, até ao século XVIII, os géneros da prestigiosa tradição mantêm-se como referência (a obra de maior referência da Literatura Portuguesa de todos os tempos – peço desculpa aos pessoanos – é uma **epopeia de imitação**, ainda que também seja de **superação**, ou seja, ainda que adaptada aos novos tempos (século XVI), é uma epopeia que não esquece os modelos antigos). E Girolamo Vida[2], na linha aristotélica, é, no século XVI, uma referência teórica importante.

Dir-se-á: mas e o Barroco do século XVII? É verdade que o Barroco se assume, programaticamente, como um anti-classicismo, mas atentemos mais profundamente e descobriremos que o paradigma não mudou ainda para outro paradigma, como acontecerá com o surgimento do Romantismo; o que se passou foi que lhe foi introduzido um **elemento perturbador** – uma nova atitude crítica patente no anti-classicismo e na afirmação de uma estética que era, ao mesmo tempo, a negação de uma estética (talvez a denominação *primeiros formalistas da linguagem literária*, para designar a atitude de distanciamento crítico dos barrocos em relação a si mesmos, tenha algo a ver com o que atrás defendi). Tal perturbação terá, é certo, mais tarde (século XVIII), os seus frutos: note-se que o barroquismo tardio de alguns autores neoclássicos (compatibilização reveladora, a vários níveis!), abrirá as portas à retórica dos afectos e da paixão tipicamente romântica.

Mas deixemos os problemas da História Literária para outra ocasião. Voltemos ao princípio: e que dizer da noção de *Viagens*, acoplado com o genitivo *de* à noção de *Literatura*? O termo é muito (talvez demasiadamente) abrangente (viagens e viajantes há muitos: viagens por terra, por mar, viagens reais, viagens ficcionais/imaginárias; por outro lado, há toda uma tipologia de viajantes que importava definir previamente, tendo em vista a sua educação/cultura, profissão, classe social, para definir os contornos e objectivos da viagem). Enfim, Literatura de Viagens é uma designação ambígua (ainda que se lhe defina a periodologia: neste caso, *dos Descobrimentos*). E mesmo assim preferimos mantê-la como operacional. Porquê? Porque ela obriga à definição de pressupostos de

2. Vida, Marco Girolamo, *Arte Poética*, col. "Biblioteca Euphrosyne – 9", Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa / Instituto Nacional de Iinvestigação Científica, Lisboa, 1990, 1ª edição (Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa por Arnaldo Espírito Santo).

interpretação, à clarificação do modo como pode ser possível o encontro produtivo entre o olhar interrogador do hermeneuta dos nossos dias e uma obra do século XVI, sem cair na armadilha do anacronismo, ou seja, sem projectar, ingenuamente ou intencionalmente, no passado, o nosso presente, sabendo, portanto, que há limites para toda a interpretação e se não podemos com toda a segurança dizer quais as interpretações mais válidas, podemos com alguma segurança dizer quais as más interpretações.

Muito provavelmente, será sensato pensar que a designação de Literatura de Viagens dos Descobrimentos *Portugueses* (mais uma especificação problemática: a da nacionalidade) tem as suas limitações, mas também tem as suas potencialidades, sobretudo se estivermos a articulá-la com o modelo cultural dos descobrimentos portugueses de um autor como Luís Filipe Barreto[3] (que estabelece uma escala de *corpora* textuais que vai do menos literário ao mais literário, ou *vice versa*, consoante partirmos do mais técnico/pragmático relativamente aos saberes ligados à marinharia ou partirmos do ideológico-cultural (que se situa na periferia do modelo referido). Uma obra como os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* de Garcia da Orta ou o *Esmeraldo de situ orbis* ou a *Relação da Primeira Viagem de Vasco da Gama* de Fernão Veloso, ou ainda, a *Carta do Achamento do Brasil* de Caminha podem ser consideradas Literatura de Viagens? Podem, mas com o cuidado de não as confundir com o cânone literário da época ou de não esquecer o que significava tal fenómeno para as Artes Poéticas da época. Entendendo-as na confluência do olhar aberto do hermeneuta dos nossos dias (para o qual a designação pode ser confortável) com o espírito aberto, em termos filosófico-culturais, do homem renascentista, enquanto homem complexo, com uma vertente humanista-erudita-livresca (com os olhos postos nos modelos antigos), mas também com uma vertente experiencialista (com os olhos postos no real conhecido e, sobretudo, no real exótico, estranho). Quero com isto dizer que não tendo sido produzidas intencionalmente como obras literárias, a categoria da *literariedade*, da *esteticidade* e ainda da *retoricidade* atravessam-nas constantemente, tenham os seus autores maior ou menor consciência disso.

Hoje venho falar-vos de duas obras da literatura de viagens dos descobrimentos que, felizmente para mim e para vós, dará um pouco menos de trabalho a justificá-las enquanto tal. Refiro-me a *Os Lusíadas*[4]de Camões e à *Peregrinação*[5]de Fernão Mendes Pinto. Referimos atrás a epopeia camoniana

3. Barreto, Luís Filipe, *Portugal – Mensageiro do Mundo Renascentista*, col. "Referências", Quetzal Editores, Lisboa, 1989.

4. Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas* (edição organizada por Emanuel Paulo Ramos), Porto Editora, Porto, s/d.

5. Fernam Mendez Pinto, *Peregrinaçam* (edição fac-similada da edição de 1614), Castoliva Editora Limitada, Maia, 1995 (com *Apresentação* de José Manuel Garcia).

como epopeia de imitação dos modelos antigos. Camões leu, de facto, os mestres do passado (quer os literários quer os teóricos) e domina-lhes o pensamento, o que tornaria fácil seguir-lhes cegamente os ensinamentos; contudo, *Os Lusíadas* são mais do que isso; são uma epopeia de superação dos Antigos e afirmação dos protagonistas do mundo moderno – os portugueses que, na maior aventura dos tempos até então vista, *abriram novos mundos ao mundo* (literal e metaforicamente falando). Portanto, quanto à obra épica de Camões não parece haver qualquer dificuldade em justificá-la como literatura, literatura de viagens (a sua espinha dorsal em termos de estrutura narrativa assenta como é sabido na viagem de Vasco da Gama à Índia) e como literatura de viagens dos descobrimentos portugueses. Já quanto à *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto importa justificar alguns aspectos, embora ela, hoje em dia, já não devesse precisar deste meu zelo teórico (mas enfim, não vá o diabo tecê-las).

A pergunta que se impõe é a seguinte: como foi sendo lida esta obra de Fernão Mendes ao longo dos tempos? Para responder rapidamente: por um lado, como narrativa documental, isto é, como pretenso espelho do real mal conhecido ou desconhecido (o Oriente, o Extremo Oriente), como relato cronístico, no sentido em que Aristóteles, na sua *Poética*, define o discurso histórico (registo do particular, registo do que realmente aconteceu e realmente foi testemunhado presencialmente através da visão); esta tradição hermenêutica terá começado cedo na história da recepção da *Peregrinação*, embora marque sobretudo o século XIX e princípios do século XX; nesta perspectiva, a narrativa quis ser documento, esforçou-se por tal, mas terá falhado, dado que não resistiria ao confronto com uma suposta comprovação histórico-geográfica; é, aliás, daqui que pode derivar a expressão "Fernão Mentes? Minto." Mas curiosamente esta expressão também pode ser lida ao contrário: ou seja, como manifestação do seu carácter mais assumidamente ficcional – é toda a problemática do fingimento. A perspectiva que hoje domina deve muito à interpretação que, a partir de meados do século XX, os formalismos/estruturalismos e pós-estruturalismos fizeram desta narrativa singular, assente no entendimento desta como obra ficcional, se quisermos no sentido em que Aristóteles definia a Poesia/Literatura – como relato do que poderia ter acontecido ou ter sido vivido e visto (registo mais universal do que o histórico e, por isso mesmo, considerado pelo estagirita, como superior a este último). Isto não elimina, como é evidente, a ocorrência constante dos *efeitos de real*, até porque a estética dominante é a de um certo realismo ingénuo.

De facto, se tivermos em consideração alguns dos factores essenciais do circuito comunicacional, ou seja, a produção, a mensagem, a recepção, o contexto e o código, não poderemos negar o pendor ficcional desta narrativa de aventuras, a começar, desde logo, pela análise da sua natureza memorialística, *avant la lettre* (não esqueçamos que a *Peregrinação* será escrita muito depois do

regresso de FMP a Portugal, no recato familiar da sua quinta do Pragal (em Almada), para onde se retirou cansado de esperar, em Lisboa, pela tença merecida - muitos outros se queixarão dos atrasos ou esquecimentos por parte do Paço Real, como Camões; por outro lado, não esqueçamos que a obra demorou alguns anos a ser escrita, que ainda incompleta terá sido dada a ler a amigos e conhecidos do círculo restrito do autor, que poderá ter sido mexida com ou sem o consentimento do autor enquanto circulou manuscrita, e que finalmente, só foi publicada em 1614?).

A memória é o mecanismo psíquico da reconstituição do passado que, para além de ser falível em si mesmo, é permeável à imaginação criadora. Por outro lado, a estrutura desta longa narrativa (incongruências flagrantes ou subreptícias; episódios ditos como testemunhados e outros afirmados como relatos em segunda ou terceira mão; as *montagens estilísticas* de que fala Óscar Lopes, a propósito do modelo desdobrado quase ao infinito dos naufrágios; etc.), a análise dos pontos de vista dos narradores e dos recursos retórico-estilísticos (ao nível da *elocutio*: enumerações, amplificações, hiperbolizações, condensações, processos comparativos/metafóricos ou metonímicos; ao nível da *inventio* e *dispositio* –ver atrás exemplos– da *memoria* e até da própria *pronuntiatio* –vejam-se, por exemplo, os efeitos exóticos e divertidos das cacofonias presentes na suposta reprodução do discurso oral do Outro) dão-nos a ver a construção de uma narrativa ficcional, ainda que, como é natural, preocupada com a sua *verosimilhança* (insistência na autoridade da visão directa das coisas ou acontecimentos, na suposta consulta de fontes escritas acerca da História do Outro, etc.). Uma atenta análise textual não descurará os mil e um cuidados com que o autor-narrador procurará rodear (proteger) os seus *deslizes lendários e fantásticos*, sempre preocupado com a recepção-leitura como limitação da sua escrita (FMP, como outros do seu tempo, "divide" os leitores em leitores sedentários ou de secretária e leitores abertos à novidade, ao exótico, ávidos de imaginação; contentar ambos os tipos de receptores da sua mensagem é escrever constantemente no fio da navalha). Veja-se, a este propósito, a análise dos exotemas na *Peregrinação* de um autor como Michel Korinman.

Para terminar esta leve abordagem genológica da *Peregrinação*, apenas uma achega provocadora: do meu ponto de vista, esta narrativa (é curioso que todos os teóricos mais recentes se limitam a esta singela categorização), enquanto obra ficcional que é, deu um contributo não dispiciendo, para aquilo que podemos designar como inauguração do romance *moderno* (aquele que amadurecerá só no século XVIII, por exemplo, no contexto francês, ou, no caso português, no século XIX). Não tenho aqui tempo ou espaço para um desenvolvimento desta tese, mas algo já ficou dito atrás que pode ser um começo de argumentação em seu abono.

O problema do heroísmo

Temos, portanto, de um lado, uma epopeia das epopeias (imitação e superação dos antigos) –*Os Lusíadas*– e, de outro lado, uma narrativa (um romance?) de aventuras, dificilmente enquadrável nos sistemas genológicos das Artes Poéticas, embora para ele confluam vários géneros de escrita em voga desde o passado medieval ou no presente renascentista – a *Peregrinação*. Coloquei ambas no plano do ficcional, embora ambas, de formas diferentes, tenham uma relação com o real e com a veracidade histórica muito marcante. Vamos agora, e até ao fim, ver, através da abordagem de dois tipos de questões, como as referidas obras do século XVI, se opõem e, por isso, se complementam.

O primeiro tipo de questões prende-se com o chamado problema do heroísmo.

N' *Os Lusíadas*, como é sabido, temos um herói individual –Vasco da Gama– e um herói colectivo –os Lusitanos.

Mas, talvez valha a pena perguntar-nos, o que é um herói? Um herói representa um ideal humano que se exprime pela heroicidade, consubstanciado num modelo que uma comunidade adopta.[6] O género *epopeia* e a *questão do heroísmo* camonianos têm de ser entendidos mais na esteira virgiliana (o herói está ao serviço de um sistema de valores) do que na esteira homérica (sobreposição da narrativa em que sobressai o herói individual).

No Canto VI (estâncias 95-99), Camões sugere que qualquer homem pode ser herói. Ao contrário do modelo medieval de heroísmo dominado pela ideia de élite colectiva (a Genealogia é determinante; veja-se o sacrifício de Egas Moniz pela honra; exceptua-se o caso de D. Afonso Henriques, cujo rompimento com a família, abrindo as portas à fundação da nacionalidade, corta com o modelo medieval), o modelo de heroísmo em Camões, representado pela *uirtù* renascentista, mostra-se no esforço individual, que não se herda. Contudo, a fidalguia, se não é condição suficiente para se ser herói, é condição necessária.

Mas atenção: o herói camoniano é um herói cultivado nas boas letras humanísticas, que o Vate vai conciliar com uma outra característica do modelo medieval, que é a da coragem e virilidade guerreiras, deslocada do espaço simbólico da terra para o espaço do mar (pólo masculino da instabilidade e da loucura) e ficando agora o espaço simbólico da terra como espaço da estabilidade dominado pelo pólo feminino (o Portugal despovoado de homens que partiram para o mar será ocupado pela figura predadora do castelhano amante que surgirá, frequentemente, nos autos vicentinos).

6. Cf. Matos, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Biblioteca Breve - Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1980.

Entre o modelo e a realidade vai uma grande distância: a constatação que os Portugueses não constituem um bom exemplo do ideal de heroísmo camoniano (nem colectiva, nem individualmente: note-se que Vasco da Gama, se consegue o que consegue, deve-o à intervenção divina – vitória de Vénus sobre Baco).

Se o cepticismo (atávico ou contextualmente maneirista) está muito presente no poema – veja-se a corrente de opinião minoritária e perdedora representada pelo Velho do Restelo; note-se que a recompensa dada aos portugueses coloca-a Camões no plano da ficção e não da realidade: Ilha dos Amores, Contemplação do Cosmo; note-se, quase no final (Canto X, est. 145), o cepticismo patente na imagem de Portugal desenhada na "austera, apagada e vil tristeza" – não deixa de estar igualmente presente um certo optimismo assente na inabalável fé religiosa cristã-católica. Contradições compatibilizadas numa época caracterizada por isso mesmo.

Sem reflexo na prática, o modelo, no poema, torna-se um modelo abstracto, teórico, com objectivos didáctico-pedagógicos. Afirma Maria Vitalina Leal de Matos: "O objectivo do poema é menos contar uma história do que ensinar um povo: mostrar-lhe em que consiste o heroísmo e o que deve ser um homem." (MVLM, p. 42).

E na *Peregrinação* como é tratado o problema do heroísmo?

Há uma tendência, muito arreigada no ensino, mas errónea, que lê este texto de FMP como contraponto crítico da visão veiculada no texto de Camões. Ora isso não corresponde a uma leitura comparativa atenta dos dois textos. Em ambos, se quisermos, há alienação e desalienação identitária e ideológico-religiosa, há afirmação de projectos, valores, e há, simultaneamente, crítica desses projectos e valores. Só que o fazem de forma muito diferente, embora complementar. FMP não é o escritor culto e erudito que é Camões, mas também não é inculto ou simples registador de impressões de viagens. Constróem ambos dois universos de ficção em que podemos reconhecer o Portugal e o Mundo da época.

Segundo L. Stegagno Picchio[7], a *Peregrinação* é o "antipoema, narrativa fantástica e picaresca na primeira pessoa do anti-herói-indivíduo". Se deixarmos por ora de lado a noção de fantástico, retemos a ideia-força da narrativa de aventuras de um sujeito indivídual deambulante/peregrinante pelas longínquas regiões exóticas do Extremo Oriente que se destacaria pela sua atitude anti-heróica de extracção picaresca. Ora, se é verdade que há no texto de Mendes Pinto uma marca anti-heróica e mesmo picaresca (a deambulação de um "pobre de mim" que muda de amo e deambula vertiginosamente, sempre em busca de uma melhoria de vida e de saciar as necessidades básicas, mas que

7. Picchio, L. Stegagno, "Letteratura di viaggi e scoperte", *Quaderni Portoghesi*, n.º 4, Pisa, 1978.

sempre regressa ao fundo do abismo para, de novo, invariavelmente, recomeçar), não nos parece que tal modalidade de narrador e personagem e tal género de origem espanhola possam apoderar-se da totalidade desta narrativa.

Ao lado do anti-herói, também vemos a figura do herói (épico, guerreiro e cavaleiresco) – p. ex., na figuração benigna inicial de um António de Faria (é certo que o que se passará, posteriormente, desconstrói tal imagem) ou na figuração do herói-mártir de um Padre Francisco Xavier (é certo que a sua acção louvada é também apresentada como limitada nos efeitos da evangelização).

E, como diria João David Pinto-Correia, temos ainda de considerar a figura do não-herói – uma espécie de grau zero do heroísmo (note-se que FMP personagem não age; é, sobretudo, co-agido pelas forças do destino que, dos píncaros momentâneos da glória, o atiram para o fundo do abismo mais negro (esquema da variação constante da euforia-disforia-euforia...).

Que sentidos ou significações podemos tirar da *Peregrinação*? Talvez se possa dizer o seguinte: com o regresso do autor-narrador e personagem a Portugal, assistimos a um homem transformado num outro homem mais experiente com as coisas terrenas e com as coisas divinas. Se regressa cristão como partiu, temos dúvidas que tenha regressado com uma crença arreigada na instituição Igreja Católica (erasmismo, como referiu António José Saraiva?). Da sua peregrinação regressou um crente no ***seu Deus*** e ***muito desconfiado dos homens***.

A questão da representação-leitura do estranho/exótico/monstruoso

O segundo tipo de questões articula-se com a questão da representação-leitura do estranho/exótico/monstruoso.

Camões gaba-se de ter criado uma epopeia superior às epopeias do passado, entre outras razões, pela natureza experiencial, verídica, realista e histórica do seu poema.

Mas, como sabemos, no seu texto está presente o universo da mitologia, o maravilhoso e o fantasioso (o que levanta um problema de unidade de acção). O fantasioso-lendário recuperado do passado está presente n' *Os Lusíadas*, por exemplo na veiculação de crenças dos Antigos, como a do carácter venenoso do pêssego, ou na certificação experiencial pelo sujeito épico de crenças religiosas de marinheiros, como é o caso do "fogo de santelmo".

Ao nível mitológico, quem não se lembra do confronto entre os lusitanos e a figura monstruosa do Adamastor, confronto de que os primeiros saem vencedores, numa clara alusão à superioridade dos heróis lusitanos relativamente à superstição, ao medo do desconhecido que inibiu outros homens do mar em ir mais além do que os limites do mundo antigo e medieval.

Por outro lado, Camões, segundo António José Saraiva, chegou a criar uma autêntica *comédia dos deuses*; as figuras mitológicas seriam, assim, a expressão de forças genesíacas que dão vida ao Cosmos (Maria Vitalina Leal de Matos). Note-se que o mundo mitológico é o mundo da harmonização dos contrários, dos opostos (onde podem surgir homens-deuses e deuses-homens). Quando falamos de maravilhoso mitológico estamos aqui a referir-nos, quer ao Cristão, quer ao Pagão, o que é compreensível apenas no plano do artifício poético.

Como explicar, então, a presença destes dois planos (o do Real/Factual e o do Ficcional), sem colocar em causa o programa épico camoniano?

A resposta é esta: é que tais planos seguem em paralelo, não se misturam (a não ser quando, propositadamente, se dá uma divinização dos homens (a recompensa dada aos lusitanos com a possibilidade de contemplação do Cosmos) ou uma humanização dos deuses (as deusas-mulheres da Ilha dos Amores com que os portugueses se deparam constitui outra forma de recompensa, desta vez ao nível do prazer sensual-erótico).

Na *Peregrinação* de Mendes Pinto, verdade factual e ficção surgem mescladas de forma inextrincável. Nesta autobiografia romanceada, nem tudo é verdade, nem tudo é mentira, mas distinguir os dois planos é tarefa impossível e inútil.

Com certeza que Fernão Mendes Pinto quis ser fiel ao real que desfilou perante os seus olhos espantados de europeu do século XVI, mas na sua fidelidade está a sua traição a esse mesmo real: toda a representação é recriação, e neste caso a memória favorece a imaginação criadora. Ora é aqui que se coloca o drama da representação neste nosso autor. Como conseguir ser credível perante os seus leitores não deixando de dar asas à imaginação? Para responder a esta questão é necessário compreender o perfil dos seus leitores coevos. O gosto pela descrição de lugares, gentes e costumes exóticos, pela narração de aventuras reais de heróis nacionais, não afastava o gosto pelo incrível, pelo fantástico. Todo o problema, para Mendes Pinto, estava em saber dosear a verdade factual e a verdade ficcional, pois o seu texto não deveria ser lido nem como texto fantástico (na linha de certa tradição medieval), nem como texto histórico (a *Peregrinação* não quer ser uma *Crónica do Extremo Oriente*). A leitura/recepção constitui, assim, um problema fundamental e mesmo obsessivo na *Peregrinação*, condicionando o modo de representação.

Darei apenas três exemplos do que acabei de afirmar: um, no plano da representação da natureza, outro, no plano de representação do religioso, e, finalmente, outro, no plano da representação do humano.

A problemática hermenêutica da relação entre um "antes" (preconceitos/prejuízos) e um "depois" (a novidade) pode surgir articulada com a problemática da recepção-leitura, quando o diferente, o estranho, o

admirável natural sofre uma auto-censura por parte de Fernão Mendes Pinto, devido precisamente aos **leitores sedentários** (opostos aos **nómadas**), egocêntricos e etnocêntricos, cuja visão enclausurada impede a abertura ao Outro, ao Diferente. Neste contexto, torna-se impossível a fusão de horizontes de expectativas (Popper, Jauss, Gadamer), o que tem consequências genológicas (Jauss). Diz Fernão Mendes Pinto:

> (...) vendo por entre o arvoredo do mato muito grande quantidade de cobras, e de bichos de tão admiráveis grandezas e feições, que é muito para se arrecear contá-lo, ao menos a gente que viu pouco do mundo, porque esta como viu pouco, também costuma a dar pouco crédito ao muito que outros viram. (Capítulo XIIII, Folio 14)

A descrição de uma fauna admirável, estranha, insólita, exótica, não se fica por aqui. Se atentarmos nos mecanismos da descrição de um animal desconhecido ou mesmo conhecido, verificaremos que ela é feita recorrendo-se a comparações com retalhos de outros animais conhecidos, o que provoca consequências interpretativas, pois a imaginação do leitor não fica, decerto, indiferente à heterogeneidade monstruosa/teratológica da configuração desta fauna. A imagética (reino por excelência do monstruoso) sugerida ao leitor pode desencadear certos efeitos fantásticos, dependendo as estratégias interpretativas do intérprete e das condições de interpretação; mas as fronteiras porosas, ambíguas, entre o real e o irreal estão lá, a possibilidade do leitor incorporar a estranheza, o extra-natural, no real, no natural, também estão lá; só falta o leitor deixar-se entrar no jogo, daí ser tão importante a identificação do leitor (o nómada imaginativo). Instaura-se aqui toda a problemática da subversão da Razão pela Imaginação no dealbar da nova época da ciência e não tanto como resistência retrógada a esse novo espírito. Mas vejamos o que nos diz Fernão Mendes Pinto:

> Em todo este rio, que não era muito largo, havia muita quantidade de lagartos, aos quais com mais próprio nome pudera chamar serpentes, por serem alguns do tamanho de uma boa almadia, conchados por cima do lombo, com as bocas de mais de dois palmos, e tão soltos e atrevidos no cometer, segundo aqui nos afirmaram os naturais da terra, que muitas vezes arremetiam a uma almadia quando não levava mais que três quatro negros, e assossobravam com o rabo, e um e um os comiam a todos, e sem os espedaçarem os enguliam inteiros. Vimos aqui também uma muito nova maneira, e estranha feição de bichos, a que os naturais da terra chamam Caquesseitão, do tamanho de uma grande pata, muito pretos, conchados pelas costas, com uma ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de uma pena de escrever, e com asas da feição das do morcego, com o pescoço de cobra, e uma unha a modo de esporão de galo na testa, com o rabo muito comprido pintado de verde e preto, como são os lagartos desta terra. Estes bichos de vôo, a modo de salto, caçam os bugios, e bichos por cima das árvores, dos quais se mantêm. Vimos também aqui grande soma de cobras de capelo, da grossura da coxa de um homem,

> e tão peçonhentas em tanto extrêmo, que diziam os negros que se chegavam com a baba da boca a qualquer coisa viva, logo em proviso caía morta em terra, sem haver contrapeçonha, nem remédio algum que lhe aproveitasse. Vimos mais outras cobras que não são de capelo, nem tão peçonhentas como estas, mas muito mais compridas e grossas, e com as cabeças do tamanho de uma vitela, estas nos diziam eles, que caçavam também de rapina no chão, por esta maneira sobem-se em cima das árvores silvestres, de que toda a terra é assaz povoada, enroscando a ponta do rabo em um ramo se descem abaixo, deixando sempre a presa feita em cima, e posta a cabeça, e com a orelha por escuta pregada no chão, sentem com a calada da noite toda a coisa que bole, e em perpassando o boi, o porco, o veado, ou qualquer outro animal, o ferram com a boca, e como já tem feita a presa com o rabo lá em cima no ramo, em nehuma coisa pregam que a não tragam a si, de maneira que coisa viva lhe não escapa. Vimos aqui também muito grande quantidade de monos pardos e pretos, do tamanho de grandes rafeiros, dos quais os negros têm muito maior medo que de todos estes outros animais, porque cometem com tanto atrevimento, que ninguém lhe pode resistir. (Cap. XIIII, folio 14 e 14 v.)

Mais ou menos conhecidos, todos estes animais se distinguem por uma ou outra particularidade –física ou comportamental– exótica, que prendem a atenção ou o olhar do narrador. Mas é através da linguagem que eles nos são dados a conhecer/ver e a linguagem cria, quando retoricamente trabalhada, factores de estranheza/surpresa máxima, acentuando a diferença insólita (caso do "caquesseitão"), e, assim, conduzindo à monstruosidade (dependendo isso também dos contextos de recepção). Nos casos de estranheza/surpresa mínima (quando a espécie é conhecida), acentua-se a característica que a distingue: por exemplo, a dimensão inusitada/extraordinária, articulada com a sua agressividade/perigosidade para o homem.

Fernão Mendes Pinto consagra uma sequência considerável de capítulos da sua narrativa ao Império e à Cidade Chineses (42 capítulos; 80-121), impondo-se sintomaticamente aqui a **Descrição**. Mas descrever a China é tarefa difícil, pois parece que "faltam palavras" para "tantas coisas", a linguagem e a escrita parecem ficar aquém de uma hiper-semiose, de um universo excessivo, de composição variegada e notável.

A China seria perfeita (ou quase) se fosse cristã. A entusiástica adesão e descentramento de Fernão Mendes Pinto não é, pois, inocente; visa, por acção da ideologia religiosa, uma estratégia "imperialista" de redução do Outro ao Mesmo-Cristão-Católico.

É, aliás, aquela falta/falha religiosa do Outro-Chinês que o leva a ser estigmatizado como bárbaro, idólatra, infiel, desatinado e diabólico/satânico. A religião do Outro-Chinês surge, ainda, aos olhos de Fernão Mendes Pinto, como algo de radicalmente exuberante e como lugar do monstruoso (**uma prega rugosa na lisura da utopia chinesa**). Daqui deriva a reprovação/condenação por parte do Mesmo, mas também o prazer/deleite

para os olhos que a sua espectacularidade provoca. O efeito teratológico, resultante do heteróclito figurativo (humano e animal), do disforme (formas retorcidas e desproporcionadas), do ambiente inquietante e suspensivo do real e da preciosidade ofuscante dos metais, provoca, no narrador-personagem, juízos de valor estético (positivos e negativos) e expressões de prazer/desprazer:

> (...) grande quantidade de ídolos de diferentes figuras, de homens, de serpentes, de cavalos, de bois, de elefantes, de peixes, de cobras, e de outras muitas feições monstruosas de bichos e alimárias nunca vistas em nenhuma parte (...) um ídolo de prata em vulto de mulher que com ambas as mãos estava afogando uma serpente muito bem pintada de verde e preto (...) estavam duas figuras de homens, cada um com sua maça de ferro nas mãos, como que guardavam aquela entrada, cuja estatura e grandeza era de cento e quarenta palmos, com uns rostos tão feios em tanta maneira que quase tremiam as carnes a quem os olhava, aos quais os Chins chamavam *Xixipitau Xalicão*, que quer dizer, *assopradores da casa do fumo*. (...) uma cobra de bronze toda enroscada e armada por peças, que tinha em roda mais de trinta braças, coisa de tamanho espanto que faltam palavras para o encarecer (...). Esta monstruosa cobra, a que os Chins chamavam serpe tragadora da casa do fumo, tinha metido na cabeça um pelouro de ferro coado de cinquenta e dois palmos, como que lhe tinham tirado com ele. (...) uma figura de homem do mesmo bronze, a modo de gigante, também assaz estranha e desascostumada, assim na grandeza do corpo, como na grossura dos membros (...). // (...) estavam, em figuras muito disformes, os dois porteiros do inferno, segundo eles dizem, um por nome Bacharom, e outro Quagifau, ambos com maças de ferro nas mãos, e tão feios em tanto extremo, que as carnes tremiam aos que olhavam para eles. (...) quatro fileiras de gigantes de metal de quinze palmos cada um, e com alabardas nas mãos, e as grenhas das cabeças, e as barbas douradas, o qual espectáculo, afora o contentamento que dava aos olhos, mostrava também um real e assaz grandioso aparato. (...) estava o Quiay Hujão Deus da chuva, encostado a um bordão, de mais de setenta palmos de comprido, e ele tão alto que dava com a cabeça em cima nas ameias da torre, que seria de mais de doze braças, o qual era também de metal, e botava pela boca, pelas faces, pela testa e pelos peitos vinte e seis esguichos de água, que a gente em baixo tomava por grande relíquia, a qual água lhe vinha de cima da torre a que estava encostado por canos tão secretos que ninguém lhos enxergava. (...) estava a estátua da Nacapirau, em figura de mulher muito fermosa, com os cabelos soltos por cima dos ombros, e as mãos ambas levantadas ao céu, e ela em si tão resplandecente por ser o ouro muito fino e muito brunhido, que não havia quem lhe pudesse ter os olhos direitos, porque os raios que de si lançava cegava como os de um espelho. (Cap. CIX, folio 128 v. – Cap. CX, folio 130 v.).

Note-se, de passagem, a confluência de certos tópicos aqui ao serviço de uma **retórica do teratológico**: sensacionalismo cromático, visual e auditivo (os sons ensurdecedores das múltiplas campainhas que acompanham a descrição acima citada), a obsessão quantificadora e mensurável, a enumeração, os exotemas positivos de valorização (espanto horrificado), de excripção

(isolamento concorrencial) e o exotema negativo da imperícia (desproporção entre o dizível e o visível). Relacionado ainda com a problemática da teratologia religiosa do Outro-Chinês, estão os motivos difusos do **espelho** e da **serpente**. O motivo do espelho prende-se, em termos gerais, com o problema da representação e da ilusão especular do século XVI (aspecto central na ***Peregrinação ...***) e, em termos específicos, com o problema da teratologização do Outro-Mesmo, ou seja, projecção sobre o Outro dos medos, fantasmas e monstros do interior do Mesmo (o exotismo como pretexto para desnudar/demonstrar o **Si Próprio**). É exemplo disto o motivo da Cobra/Serpente e que bem poderia ser o do Dragão, metáfora do poder político na civilização chinesa (e não só), mas metáfora do Mal para o Cristianismo.[8] De facto, não passa despercebida a recorrente referência, no contexto chinês, à Tentação-Fascínio exercida pela monstruosa *Serpe Tragadora da Côncava Funda da Casa do Fumo*. Tentação-Fascínio pela utopia da Sociedade-Cidade chinesas e Tentação-Fascínio pelo Pecado, na terminologia cristã, aqui exorcizado.

Contudo, o monstruoso também surge desligado da religiosidade do Outro-Chinês, manifestando-se, no plano do humano, como animalização/bestialização desse mesmo Outro. É o caso da "gente disforme" e de "fala desentoada" que Fernão Mendes Pinto, ainda na companhia de António de Faria, encontra dias antes de chegarem à enseada de Nanquim. Aqui **a construção do Outro como monstro** passa pela sua inferiorização enquanto animal não racional e selvagem, perceptível pelo seu *habitat* inóspito e improdutivo (mato, floresta e serranias), pelos comportamentos agressivos e animalescos (não são mamíferos; uivam e saltam; são carnívoros), pelas marcas anatómicas (disformidade do corpo) e vestuário rústico, e, finalmente, pela anomalia linguística (disformidade linguística/irracionalismo), em que o Outro é dotado quando muito de uma *infra-linguagem*, fazendo-se igualmente a comunicação com o Mesmo através de uma *infra-linguagem gestual*. Atente-se no seguinte excerto:

> (...) nas faldras debaixo habitava uma disforme gente, que se chamavam Gigauhos, os quais vivendo selvaticamente se não sustentam de outra coisa senão só da caça do mato, e de algum arroz que de certos lugares da China por mercancia lhe levavam mercadores de que faziam resgate a troco de peles em cabelo (...). (...) estes Gigauhos (...) assim por não mamarem no leite, como por sua natureza robusta e ferina os inclinar a se manterem de carne e sangue como qualquer desses bichos do mato. (...) respondeu com uma fala muito desentoada, *quiteu parao fau fau*, porém não se soube o que queria dizer (...). E somente por acenos tratava o Similau a mercancia (...). Vinha este moço vestido de umas peles de tigre (...). (...) assim machos como fêmeas vinham vestidos de uma mesma maneira, sem haver diferença no trajo (...). (...) eram todos de gestos grosseiros, e robustos, tinham os beiços grossos, os narizes baixos

8. Dubois, Claude-Gilbert, *L'Imaginaire de la Renaissance*, coll. "Écritures", PUF, Paris, 1985.

> e aparrados, as ventas grandes, e são algum tanto disformes na grandeza do corpo (...); mas todavia entendo que é gente muito rústica e agreste, e a mais fora de toda a razão que quantas até agora se tem descoberto, nem nas nossas conquistas, nem em outras nenhumas. (...) e despois de estarmos falando por acenos com eles (...) se tornaram a meter no mato (...) uivando (...) e saltando (...). (Cap. LXXIII, folios 81, 81 v. 82)

Assinale-se que esta visão pormenorizada do **Outro como primitivo-bestial** (o monstruoso sem ser por motivações religiosas) – se exceptuarmos ainda um outro caso, embora noutro contexto geográfico (quando Fernão Mendes Pinto regressa do Calaminhan para o Peguu, Cap. CLXVI) – é algo que destoa dos tipos de encontro e respectivos relatos descritivos, relativos ao Extremo Oriente, lembrando mais, pelo menos em algumas das suas características, as descrições do encontro com o negro idólatra africano (descontadas algumas diferenças), onde o Outro é visto como inferior bestial. Seja como for, ambos os casos referidos acima, relativos ao monstruoso no plano do humano, situam-se mais na periferia do império chinês (zonas fronteiriças do Tibete ou da costa sul) do que propriamente no seu seio; também o encontro inesperado de Fernão Mendes Pinto com o Outro-Tártaro (1544), visto como "bárbara gente" invasora do policiado império chinês, nos revela mais um Outro periférico da China.

Chegámos ao fim dos exemplos relacionados com esta específica configuração da representação e sua recepção. Gostaria, para terminar, de colocar a seguinte questão: acreditaria Fernão Mendes Pinto nos **universos monstruosos** que representa (tal como acontece em certo tipo de narrativas medievais)? A resposta, creio, que só pode ser esta: Fernão Mendes Pinto acreditaria que a imaginação de certo tipo de leitores exigia tais procedimentos narrativos. Tal como André Thevet ou Jean de Léry o fizeram relativamente ao Brasil (embora com estes, levado ao extremo), Fernão Mendes Pinto, relativamente ao Extremo Oriente, utilizou o monstruoso, o efabulatório, quiçá o fantástico, como **ingrediente retórico** indispensável a toda a narrativa de aventuras. Porém, o peso da **regra da verosimilhança** das Poéticas Clássicas faz-se sentir a todo o momento, ao longo da narrativa, condicionando/temperando o seu discurso e impedindo que se transforme num texto assumidamente fantástico (que não parece ter estado nas intenções do nosso autor).

E também, para terminar este confronto entre as duas obras da chamada literatura de viagens dos descobrimentos portugueses, cremos ter dado a ver como uma *certa oposição* e uma *certa complementaridade* entre elas nos proporcionam uma abordagem mais completa e profunda do nosso século XVI.

EDITAR O TEATRO DE CAMÕES

Vanda Anastácio
Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira
Universidade Católica Portuguesa

Resumo: Partindo dos problemas suscitados pelos documentos conservados do teatro camoniano, esta comunicação procura resumir os problemas editoriais que colocam ao editor. Passando a revista soluções anteriormente encontradas por aqueles que se dedicaram à edição destes textos, procura-se dar conta dos obstáculos que levantam e explicar as opções seguidas na edição publicada em 2005 pela autora.

Palavras-chave: Camões; Teatro de Camões; Edição de textos; El Rei Seleuco; Filodemo; Enfatriões.

De entre as obras atribuídas ao autor de *Os Lusíadas*, as peças de teatro são aquelas que menos atenção têm suscitado por parte da crítica. Para esse relativo desinteresse contribuíu, certamente, a notável recepção que a posteridade concedeu à epopeia dada à estampa por Camões no fim da vida, bem como os usos simbólicos que foram sendo atribuídos a esse mesmo texto ao longo dos séculos. Do ponto de vista de uma disciplina em busca de temas nacionais e de valores autóctones como foi a História Literária dos séculos XIX e XX, os textos dramáticos camonianos, com a sua fusão de elementos herdados da cultura ibérica anterior e da tradição clássica, não parecem ter sido encarados como suficientemente representativos das idiosincrasias portuguesas para ocuparem um lugar central no cânone. À relativa marginalização das peças de Camões parece ter correspondido uma comparável falta de interesse na discussão dos problemas editoriais que colocam, incomparavelmente menos bicudos que as inúmeras dificuldades que *Os Lusíadas,* com as suas numerosas edições censuradas, manipuladas e possivelmente pirateadas suscitam ao editor crítico.

No entanto, a reflexão sobre esta matéria intensificou-se nos últimos anos, nomeadamente depois da publicação, em 1983, do trabalho apresentado por Paul Teyssier na *V Reunião Internacional de Camonistas* que teve lugar em São Paulo, no Brasil. Neste seu estudo, infelizmente limitado à tradição textual de *Filodemo,* Teyssier procedia a uma comparação entre as duas versões conservadas e, partindo dos métodos tradicionais da Crítica Textual, propunha uma solução editorial, que foi comentada por Leodegário de Azevedo Filho em 2002 e posta em prática, com poucas alterações de fundo, em 2004, por José Camões.

No breve tempo de que disponho, gostaria de referir muito resumidamente os problemas principais suscitados pela tradição textual do teatro de Camões, um pouco à laia de introdução à solução editorial que recentemente acabei por adoptar.

A verdade é que os textos dramáticos de Camões que se preservam constituem casos diferentes do ponto de vista editorial. Como se sabe, não possuímos quaisquer documentos autógrafos de Camões e, ao contrário do que acontece com *Os Lusíadas*, não há notícia de que alguma das três peças conservadas tenha sido publicada em vida do seu autor. Os textos de *Enfatriões* e de *Filodemo* foram impressos pela primeira vez em 1587, ou seja, cerca de 7 anos depois da morte de Luís de Camões, num volume miscelâneo que inclui também autos de António Prestes, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro. A existência de *El Rei Seleuco* permaneceu desconhecida até 1645, data em que este texto foi incluído por Paulo Craesbeeck no final da sua edição das *Rimas* do poeta. Entre os testemunhos quinhentistas do teatro camoniano conta-se, no entanto, uma versão manuscrita de *Filodemo*, que sobreviveu graças a ter sido copiada no cancioneiro de mão coligido na Índia portuguesa por Luís Franco Correa, o qual se reclama, logo na folha que destinou para rosto do livro: «companheiro em o estado da india e muito amigo de luis de camoens».

Assim, no momento em que partimos para a edição destas peças, podemos apenas contar, para duas delas, com versões que remontam a um único testemunho preservado (*Enfatriões* e *El Rei Seleuco*), pelo que a escolha da versão que servirá de base à fixação crítica do texto não oferece dúvidas –ainda que isso não queira dizer que não suscite problemas. Quanto a *Filodemo*, deveremos procurar determinar, pelo confronto das duas versões quinhentistas que se conservam, aquela que representa o estado do texto mais próximo da sua última redacção ou da última vontade conhecida do autor em relação a ele.

Comecemos por mencionar, muito brevemente, os «casos editoriais» que constituem as duas peças de testemunho único, *Enfatriões* e *El Rey Seleuco*. A primeira, *Enfatriões*, foi dada à estampa em 1587, num volume colectivo constituído por 12 autos de vários autores (entre os quais se inclui também a edição *princeps* de outro auto camoniano, *Filodemo*). No rosto da obra declara-se que as peças foram reunidas e ordenadas por Afonso Lopes, um «moço de Capela de sua Magestade» que o imprimiu à sua custa, ao abrigo de um privilégio de exclusividade para a impressão e venda durante dez anos, concedido pelo Rei. Fê-lo em Lisboa, em parceria com Andres Lobato, um impressor que parece ter trabalhado sobretudo por encomenda, talvez mesmo, por vezes, em casa dos clientes, e que se empenhou sempre em publicar obras apreciadas por leitores de todos os extractos sociais, com grande procura, e de colocação segura no mercado, como eram o teatro, o romanceiro, ou as obras de devoção. Importante para o editor é também, ter presente que este volume viu a luz num

momento de recrudescimento do controle da Inquisição portuguesa sobre os livros que se seguiu à publicação do *Index librorum prohibitorum* de 1581. A intensidade da intervenção da censura por esses anos é bem conhecida, sendo especialmente notórios os casos da edição de *Os Lusíadas* de 1584 (conhecida como a edição dos piscos) ou o da *Compilaçam de todalas obras de Gil Vicente* de 1586. Assim, ao trabalhar com este testemunho, único para a peça *Enfatriões,* deveremos ter em conta que os textos que serviram de base à edição foram sujeitos, pelo menos, a três tipos de alterações: as do ou dos compositores/tipógrafos que o terão submetido aos seus hábitos de fixação gráfica, as do moço da capela Afonso Lopes que, como se pode ler no rosto da obra, para além de «juntar» os autos e comédias os «emendou», e as da censura.

Diferentes são os problemas editoriais suscitados pelos testemunhos que preservam o texto do *Auto de El Rey Seleuco.* O documento mais antigo que se conhece deste auto é o texto da sua primeira impressão, realizada em Lisboa por Paulo Craesbeeck, em 1645, cerca de 65 anos depois da morte de Luís de Camões. Quanto à proveniência do documento que serviu de base a esta primeira publicação da peça, o único esclarecimento dado por Paulo Craesbeeck é a informação dada na dedicatória ao Conde de Penaguião que figura no volume de que:

> Sahe de novo á luz hua comedia sua [de Camões, entenda-se] nunca atégora impressa por benefício do Cõde D. Francisco de Sá, pay de V. S. E assim em lha restituir a V. S. com a perfeição que posso, & em publicar a obrigação procuro por mi, & pelos estudiosos mostrar-me agradecido.

Como se observa, não se fala aqui, concretamente, em nenhum documento, seja ele manuscrito ou impresso mas sim, da gratidão do impressor para com o Conde D. Francisco de Sá, pai do dedicatário, e diz-se que a «comédia» de Camões «sai de novo á luz» (ou seja, é publicada pela primeira vez) «por benefício» daquele Conde, não sendo claro, de facto, em que consistiria esse «benefício». O conhecido empenhamento do impressor Paulo Craesbeeck no apoio político à causa da Restauração, bem como a associação simbólica entre a imagem de Camões e o autonomismo português deveria, segundo cremos, fazer duvidar o editor quanto à autoria deste texto. O aparecimento, em 1645, de um texto nunca antes impresso do autor de *Os Lusíadas* parece quase demasiado conveniente para ser autêntico, sobretudo se tivermos em conta que, como sublinhou António Salgado Júnior em 1963, «nunca apareceu outra cópia em manuscrito algum, nem sequer se viu a menor referência a tal obra com data anterior à desta publicação»[1].

1. António Salgado Júnior, *Obra Completa,* vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. LXV.

No entanto, apesar das questões que vimos apontando, as opções acerca do modo de editar cada um destes dramas são limitadas pelo facto de se tratar de tradições não autógrafas de testemunho único.

O único auto de que existe mais de um testemunho preservado é *Filodemo*, do qual se conhece, para além da versão incluída no mesmo volume colectivo publicado por Afonso Lopes e Andres Lobato já mencionado, a versão manuscrita que figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correa* a que aludimos no início desta apresentação.

O estudo comparativo das duas versões de *Filodemo* levado a cabo por Paul Teyssier em 1983 e veio alertar os investigadores para o facto de qualquer delas corresponder a estados do texto relativamente distantes do original produzido pelo seu autor[2]. Com efeito, apesar de haver um número significativo de ocorrências em que a versão impressa parece resultar de manipulações do texto transmitido pelo manuscrito copiado por Luís Franco, há divergências entre as duas redacções que são atribuíveis a uma ou mais cópias intermédias anteriores. Assim, por exemplo, a versão incluída no volume da *Primeira Parte dos Autos e Comédias* apresenta correcções de irregularidades ortográficas, métricas e rimáticas, a supressão de um número considerável de traços de linguagem de tipo popular, e alterações do texto com base em critérios atribuíveis à revisão do censor designado pela Inquisição. Este facto levou Paul Teyssier a considerar que o manuscrito (que designa por A) constituiria um melhor ponto de partida para o estabelecimento do texto[3]. Este estudioso não deixou, no entanto, de sublinhar, que «acontece também, não podemos negá-lo, que a comparação entre A e B não permita conclusões nítidas.»[4]. A relação entre eles não é, de facto, de simples supressão em B de elementos presentes em A, incluindo o impresso, por exemplo, entre outros acrescentos, toda uma cena que não figura na versão manuscrita do *Cancioneiro* de Luís Franco. Perante a necessidade de encontrar uma solução editorial para os problemas suscitados por estes documentos, Paul Teyssier propôs que «Quando a análise crítica o permitir, corrigir-se-á A por B e B por A, tentando mesmo de vez em quando restituir o arquétipo deturpado tanto em A como em B[5]».

2. Paul Teyssier, «As duas versões do *Auto de Filodemo*», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Fac. de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1987, p. 419: «Ora, nem esta nem aquela pode ser considerada absolutamente autêntica».

3. Paul Teyssier, *Op. cit.,* p. 436: «A comparação dos dois textos convenceu-nos da superioridade de A. Uma edição crítica do *Auto de Filodemo* deverá, portanto, basear-se em A.»

4. Paul Teyssier, *Op. cit.*, p. 433.

5. Paul Teyssier, *Op. cit.*, p. 436. Esta foi a orientação geral seguida por José Camões, o mais recente editor deste texto. Cfr.: José Camões, *Filodemo*, Lisboa, Cotovia, 2004.

Como já observou Leodegário de Azevedo Filho, este procedimento tem inconvenientes. Por um lado, conduz à elaboração de uma versão factícia do texto, próxima, quando muito, do arquétipo da obra. Dadas as limitações dos dados hoje disponíveis, ficaremos sempre bastante aquém do original que Camões terá escrito[6]. Por outro lado, ao emendar A por B, e B por A, corre-se o risco de incorporar na versão final emendas que não são imputáveis ao autor, mas que foram sendo introduzidas ao longo do tempo pelos vários intervenientes no processo de transmissão textual[7]. A questão que se coloca, então, parece ser a seguinte: tendo em conta as características dos testemunhos preservados e a impossibilidade de chegar perto da última redacção dada pelo autor ao seu texto, haverá outras maneiras de editá-lo, fazendo menos apelo à conjectura e respeitando mais o que dele se preserva?

Dada a impossibilidade de, a partir dos documentos conhecidos neste momento, chegar perto da última redacção dada por Camões ao seu texto, acabámos por optar por uma solução alternativa. Limitámos ao mínimo as emendas e alterações feitas por conjectura, e transcrevemos o texto da versão preservada no *Cancioneiro de Luís Franco* no início do volume. Todavia, dado o tipo de desvios observados entre essa versão e a versão impressa por Afonso Lopes e Andres Lobato, que correspondem, com frequência, a autênticas refundições, decidimos fornecer também ao leitor o texto integral da versão impressa, em vez de um simples aparato crítico de variantes. Pretendemos assim dar ao leitor a oportunidade de confrontar ambas as lições, ao seu ritmo e segundo o seu interesse.

BIBLIOGRAFIA

ANASTÁCIO, Vanda: «El Rei Seleuco, 1645 (Reflexões sobre o *corpus* da obra de Camões)» in *Península,* nº 2, Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, Fac. Letras da Universidade do Porto, pp. 327-342.

ANSELMO, Artur: *Camões e a Censura Literária Inquisitorial*, Braga, Barbosa & Xavier, 1982.

AZEVEDO FILHO, Leodegário de: «Paul Teyssier e o teatro de Camões» *Revista Camoniana,* 3ª série, nº 12, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2002.

6. Leodegário de Azevedo Filho, no trabalho «Paul Teyssier e o teatro de Camões», *Revista Camoniana,* 3ª série, nº 12, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2002, recorda, na p. 105: «E, por mais rigor que se adote, não se pode garantir que a reconstituição do arquétipo seja exactamente igual ao original perdido. Na melhor das hipóteses estará próximo dele, mas só isso.»

7. Azevedo Filho não deixa, aliás, de insistir, na p. 108: «Mas é sempre muito perigoso corrigir o texto manuscrito por um texto impresso, declaradamente emendado ou 'aperfeiçoado' pelo editor.»

BERARDINELLI, Cleonice: «De censores e censura», *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2000, pp. 109-122

CAMÕES, Luís de: *Teatro Completo de Camões,* edição de Vanda Anastácio, Porto, Caixotim, 2005.

CAMÕES, Luís de: *Filodemo*, edição de José Camões, Lisboa, Cotovia, 2004.

CIDADE, Hernâni: *Obras Completas de Luís de Camões*, 3 vols., Lisboa, Sá da Costa, 1946-1947.

PINHO, Sebastião Tavares de: «Critérios e métodos de censura na edição dos Piscos d' *Os Lusíadas* de Camões e no poema *De Senectute* de Lopo Serrão, de 1579» Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.

SALGADO JÚNIOR, António: *Obra Completa,* vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.

TEYSSIER, Paul: «As duas versões do *Auto de Filodemo*», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, Fac. de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 1987, pp. 419-436.

VÍA
CRUCIS
RÚA
TRAVESA

XXII

LITERATURA PORTUGUESA: LOBO ANTUNES

ANTÓNIO LOBO ANTUNES: TRATADO DAS PAIXÕES CINEMATOGRÁFICAS

Anabela Branco de Oliveira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Que música habita um quadro de Rembrandt? Que imagens surgem de uma peça de Corelli? São questões sem resposta, ou, pelo menos, permitirão tantas e díspares interpretações quantas as vezes que forem formuladas. O resultado será sempre o mesmo: a arte é a suprema forma de liberdade.

Pedro Abrunhosa[1]

Que universo cinematográfico habita os romances de António Lobo Antunes? Que tipo de montagem estrutura a multiplicidade das suas vozes? Quais as imagens que surgem no olhar da sua polifonia? Na suprema forma de liberdade do seu percurso ficcional que relações se formam entre a literatura e o cinema?

O cinema é, em António Lobo Antunes, um espaço de intelectualização no quotidiano das personagens através da presença de planos conhecidos, de sequências inesquecíveis, de rostos e de mitos cinematográficos.

Em *Explicação dos Pássaros*, o cinema é uma distracção regular[2] e a afirmação dos sonhos amorosos da rapariga do PBX[3]; os movimentos da realidade são frequentemente comparados aos do écran – a estrada estremece como as imagens dos filmes antigos[4] e o afastamento de alguém é comparado ao afastamento dos heróis no fim dos filmes[5]; as personagens surgem associadas às atitudes e aos espaços dos filmes de western[6]; Rui, embrulhado no lençol de banho assemelha-se aos senadores romanos do cinema[7]. Em *Auto dos Danados*, a expressão corporal dos taxistas é comparada a um gordo e um magro dos filmes cómicos[8]. O processo criativo do cinema de animação concretiza-se em *Explicação dos Pássaros* onde as expressões da irmã de Rui são

1. Abrunhosa (2001: 217).
2. *Explicação dos Pássaros*, p. 61.
3. Id., *Ibid.*, p. 10.
4. Id., *Ibid.*, p. 187.
5. Id., *Ibid.*, p. 236.
6. Id., *Ibid.*, p. 63.
7. Id., *Ibid.*, p. 202.
8. *Auto dos Danados*, p. 56.

como as dos desenhos animados[9] e em *Auto dos Danados* com os gestos das criadas que «sempre lutam como os esquilos dos desenhos animados»[10] e as palavras de Nuno que «escorregam, perdidas, para o chão, desagradáveis e ácidas»[11]. *Os Cus de Judas* enunciam momentos de *film noir* norte-americano com gansters de Chicago «a rodopiarem, mortos, nas cadeiras do barbeiro, num estilhaço de espelhos e de frascos»[12] e *Auto dos Danados* enuncia terminologia ligada aos processos de focagem presentes nas pupilas de Leonor olhando a bota do feitor[13].

Fado Alexandrino projecta a assistência a um filme velho com cortes, descreve a reacção do público numa sala de cinema, com intervalos que anunciam outros filmes, «tudo fitas antiquíssimas, tremebundas, com actores de risca ao meio e bigodinho»[14]. Em *As Naus*, lamenta-se a miséria de uma sala, «cave irrespirável» com «vaqueiros a galoparem, atrás do som dessincronizado dos cascos no lençol do écran»[15]. Em *A Ordem Natural das Coisas*, num cinema desmontável de Esposende[16] confundem-se o filme e o mar e «as vozes dos actores possuíam uma tonalidade aquática»[17]. *A Morte de Carlos Gardel* define a diferença entre o filme e a vida[18]. *O Manual dos Inquisidores* projecta uma personagem com absoluta necessidade de ouvir contar um filme[19].

Em *Memória de Elefante*, o psiquiatra encontra uma mulher, «criatura do Couraçado Potemkine, estátua trágica do desgosto»[20], e o negro do pátio sugere, no gesto orgástico da mangueira, *l'arroseur arrosé* dos irmãos Lumière[21]. Em *Conhecimento do Inferno*, «António Miúdo Catolo parecia-se com Zorba *o Grego* nos enormes bigodes pendentes e na postura orgulhosa do corpo[22]. Em *A Morte de Carlos Gardel* , a buzina tocava a música da Ponte do Rio Kwai[23]. Em *Explicação dos Pássaros*, Marília rodeia-se de cineastas e de cineclubistas que

9. *Explicação dos Pássaros*, p. 115.
10. *Auto dos Danados*, p. 94.
11. Id., *Ibid.*, p. 71.
12. *Os Cus de Judas*, p. 56.
13. *Auto dos Danados*, p. 285.
14. *Fado Alexandrino*, p. 486.
15. *As Naus*, p. 42.
16. *A Ordem Natural das Coisas*, pp. 105, 106, 125.
17. Id., *Ibid.*, p. 105.
18. *A Morte de Carlos Gardel*, pp. 123, 135.
19. *O Manual dos Inquisidores*, pp. 324, 326, 328.
20. *Memória de Elefante*, p. 81.
21. Id., *Ibid.*,, p. 18.
22. *Conhecimento do Inferno*, p. 22.
23. *A Morte de Carlos Gardel*, p. 203.

analisam a sequência da velhice de *Citizen Kane*[24] e discutem o cinema americano[25]. Em *Tratado das Paixões da Alma*, há uma real caça aos terroristas percepcionada pelo público como se fosse a rodagem de um filme: as personagens entram inconscientemente no jogo, admiram o realismo da rodagem e a eficiência dos modernos efeitos especiais até ao momento em que o juiz de instrução quebra a magia garantindo o regresso ao real na afirmação «voltei para o técnico de som que não existia e para o operador de imagem invisível disse Corta»[26]. Percepção da imagem do Outro que contrasta com o olhar de Blacky perante a rodagem de «A Primavera chega num cavalo branco», em *Underground* de Emir Kusturica (1995).

Memória de Elefante e *Os Cus de Judas* estabelecem paralelismos entre o olhar das personagens e o combate de Charlot contra «as rodas dentadas da vida»[27], «as máquinas pavorosas que implacavelmente» o trituram em *Tempos Modernos*[28].

O universo dos actores de cinema percorre o universo ficcional de António Lobo Antunes. Em *Explicação dos Pássaros*, o pai de Rui tem cara de "actor de cinema envelhecido" e as raparigas loiras estão pintadas como artistas de cinema. Em *Fado Alexandrino*, o rosto de Inês «adquiria o encanto róseo das actrizes de cinema nos cartazes»[29] e em *Exortação aos Crocodilos* a personagem proclama os seus «dedos direitinhos, firmes» como os de uma actriz italiana[30]. Em *Conhecimento do Inferno*, há personagens femininas que se reciclam «com óculos de Greta Garbo»[31] e que querem ser a «Grace Kelly de Torres Novas»[32] e há «um homem de pasta e bigode fininho à Errol Flynn»[33] que, sob o altifalante de Cecil B. de Mille, dirige piratas americanos numa pavorosa «abordagem de cinema de bairro», representado pela fotografia, ao lado de Esther Williams e de Santa Filomena no camarim de Madame Simone em *Explicação dos Pássaros*. Em *Os Cus de Judas*, os pêlos de arame são «parecidos com a caricatura de Audrey Hepburn»[34] e todas as noites os pilotos desafinados são comandados por um «David Niven esquecido da dieta»[35].

24. *Explicação dos Pássaros*, p. 204.
25. Id., *Ibid.*, pp. 70, 199.
26. *Tratado das Paixões da Alma*, p. 356.
27. *Memória de Elefante*, p. 93.
28. *Os Cus de Judas*, p. 52.
29. *Fado Alexandrino*, p. 139.
30. *Exortação aos Crocodilos*, p. 127.
31. *Conhecimento do Inferno*, p. 14.
32. Id., *Ibid.*, p. 95.
33. Id., *Ibid.*, p. 34.
34. *Os Cus de Judas*, p. 57.
35. Id., *Ibid.*, p. 112.

Em *Memória de Elefante*, o empregado é parecido com Harpo Marx[36], o retrato de Cary Grant ocupa lugar de relevo no quarto da prostituta[37], o timbre da voz de Marlene Dietrich serve de ponto de referência para a análise de uma outra voz[38], o autocarro das inglesas é tão sumptuoso como a sala de estar de Clark Gable e um conjunto de suecos cansados são comparados a «americanos cor de azeitonas de Elvas, que John Wayne matava filme após filme num júbilo de insecticida eficaz»[39].

Em *Explicação dos Pássaros*, os realizadores são enunciados como referência cultural e como símbolo das exigências de uma intelectualidade de esquerda, concretizando referências a Godard, Dreiser, Marguerite Duras, Fellini, Visconti, Delvaux, Kubrick, Orson Welles e Antonioni. Em *Memória de Elefante*, há «hotéis de Visconti habitados por personagens de Hitchcock»[40]. *Os Cus de Judas* projectam o olhar das actrizes de Nicholas Ray e «as lágrimas de família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave»[41], um Buñuel cineasta que, em *As Naus*, é sócio do narrador e «padrinho de casamento de todos os guarda-fiscais do Alentejo»[42].

Fellini, Hitchcock, Vincent Minelli e Bob Fosse são alguns dos realizadores cuja sombra identitária percorre os romances de António Lobo Antunes. A incidência da temática do circo, do palhaço ou de figuras de índole marcadamente clownesca, a reunião final do elenco num mesmo espaço, particularmente em *Explicação dos Pássaros*, e a amálgama descritiva dos figurantes da praia da Rocha em *Memória de Elefante*[43] projectam a sombra identitária de Fellini em *8 e 1/2* e *Amarcord*. O percurso intersemiótico que Maria Alzira Seixo, em *Os Romances de Lobo Antunes*[44], estabelece entre a configuração alegorizante das aves em *Explicação dos Pássaros* e o filme *Os Pássaros* projecta a sombra identitária de Hitchcock.

Na heterogeneidade, na multiplicidade, na descontinuidade e na fragmentação das vozes e dos acontecimentos, António Lobo Antunes, em *Explicação dos Pássaros* e *Auto dos Danados*, Bob Fosse e Vincent Minelli projectam, tal como Eisenstein, Koulechov e Deleuze, os princípios sintácticos, estéticos e dialécticos da montagem. Encontram-se no percurso dialógico entre

36. *Memória de Elefante*, p. 60.
37. Id., *Ibid.*, p. 65.
38. Id., *Ibid.*, p. 74.
39. Id., *Ibid.*, p. 133.
40. Id., *Ibid.*, p. 131.
41. *Os Cus de Judas*, p. 72.
42. *As Naus*, p. 172.
43. *Memória de Elefante*, p. 45.
44. Seixo (2002: 106-112).

a montagem cinematográfica e a montagem romanesca, elementos de uma criação autónoma justificada e exigida por Theodor Adorno e Wladimir Krysinski.

Na organização das correspondências temáticas e na articulação dos vários conflitos diegéticos, dos vários percursos espaciais e temporais das vozes e das imagens, escolheram, como elemento de funcionalidade narrativa, a montagem paralela através da qual definiram encadeamentos e paralelismos estruturais e simbólicos[45], estabeleceram relações diegéticas e semânticas entre diferentes linhas de acção ordenando e articulando passos narrativos, tempos e espaços diferentes e não sequenciais[46].

Explicação dos Pássaros, publicado em 1981 e o filme *All That Jazz –O Espectáculo vai Começar* realizado por Bob Fosse e estreado em 1979 apresentam a confrontação, ao mesmo tempo analógica e antitética, de dois aspectos do mesmo acontecimento: a encenação íntima e mediática de uma interrogação de vida e de um debate com a morte, num ambiente de circo e de music hall –a rodagem de *Alucinação no Hospital*– num conjunto de paralelismos que envolve escolha de personagens, estruturação de vozes e organização diegética[47].

O percurso dialógico entre António Lobo Antunes e Vincent Minelli projecta, em *Auto dos Danados* uma outra faceta da montagem paralela. *Auto dos Danados* concretiza uma completa identificação estrutural e semântica com planos do universo cinematográfico. A relação diegética e semântica entre os diferentes universos é previamente apresentada, provoca uma completa funcionalidade narrativa e expressa uma identificação, por vezes total, entre duas acções heterogéneas. O processo de identificação inicia-se com a presença da televisão no consultório dentário de Nuno. Após a alternância entre a descrição e o ambiente no consultório e as imagens de desenhos animados na luta entre o coiote e o pássaro que galopa no deserto articulando *bip, bip*[48], também presente no universo televisivo de *Tratado das Paixões da Alma*[49], assiste-se progressivamente ao encadeamento dos dois planos, o do cinema e o do grupo diegético. A sobreimpressão entre o espaço, os objectos e as personagens do consultório de Nuno com o espaço, os objectos e as personagens do filme *Um Americano em Paris* (Vincent Minnelli, 1951) com Gene Kelly e Leslie Caron definem um contínuo cruzamento de espaços e de planos:

45. Martin (1955: 148-149).

46. Geada (1998: 26).

47. Oliveira (2004: 151-161).

48. *Auto dos Danados*, p. 25.

49. *Tratado das Paixões da Alma*, p. 353.

> A minha bata substituiu-se por uma camisola de riscas, o consultório transformou-se no cenário de papel de uma rua de Paris, com candeeiros, árvores e pontes desenhadas a carvão, e a torre Eiffel e o Moulin Rouge e o Vaticano e todos os monumentos possíveis da Europa por aqui e por ali. Avancei para ela, afastei-me numa pirueta, tornei a avançar, e era Gene Kelly quem dançava, ao ritmo da orquestra, na alcatifa do consultório, pulando caixas de pensos, evitando as gargalhadas das próteses, rodopiando degraus de contraplacado para um Sena de celofane, iluminado por holofotes coloridos, no qual ancoravam barcaças de ripas, oscilavam quiosques e insígnias de cafés, e ao fundo, perto da janela, um corpo de baile de empregados de mesa, de bandeja e avental, e de prostitutas a girarem as carteiras de verniz, desenhava uma coreografia complicada entre Versailles e o Museu do Prado. (pp. 26-27)
>
> Gene Kelly, no vídeo, dirigia-se acabrunhado, de mãos nos bolsos, para a sua mansarda de artista. Leslie Caron, de cabeça sob uma latada de brocas, puxou a saia para baixo a fim de cobrir os joelhos ou o que sobrava das coxas: Vou amanhã de manhã para o Algarve com os pequenos, diga-me lá onde é que arranjo um dentista em Armação de Pêra? (p. 27)

Uma outra vertente semântica da montagem paralela ocorre no filme *Mon Oncle d'Amérique* de Alain Resnais (1980): as atitudes de René, Jean e Janine são continuamente espelhadas num extracto de um filme - um plano muito curto - projectado a preto e branco, onde os actores com os quais elas se identificam (René – Jean Gabin, Jean-Danielle Darrieux e Janine-Jean Marais) assumem sempre as opções, os gestos, os pensamentos, as coincidências e as contradições de cada momento ficcional vivido por cada personagem. Em *Auto dos Danados*, a identificação do narrador Nuno com o rosto e as atitudes de Edward G. Robinson assume características idênticas[50]:

> [...] estalei o fecho interpondo entre mim e o outro uma trincheira de caixilhos, e mandei seguir para a Calçada de Carriche como um visconde a comandar um trem, fitando o condutor com os olhos e a boca mais melancólicos que imaginar se pode, pronto a extrair do casaco assertoado uma pistola gigantesca, e a disparar sobre o chofer as balas a fingir do carregador de cinema. (p. 39)
>
> Edward G. Robinson encontrou uma peúga nas aparas de lápis do cesto de vime, foi abotoando a camisa ao mesmo tempo que vasculhava o chão buscando a outra, a Mafalda levantou o auscultador e estendeu o dedo para os números, indecisa, marcou o primeiro, o segundo, olhou-me aflita. (...) Ao acender o meu charuto de gangster descobri a outra peúga, junto à estante, e demorei-me nos sapatos de verniz (p. 53)

O plano do cinema contribui para o esclarecimento da situação ou para o desvendar do acontecimento no intenso paralelismo entre a vida de Nuno e o *film noir* transmitido na televisão adquirindo uma funcionalidade diegética. Os

50. *Auto dos Danados*, pp. 34, 35, 36, 39.

planos cinematográficos cruzam-se com a voz autora do depoimento. A montagem define uma profunda identificação que se projecta na narrativa e na realização onomástica das personagens. O narrador, nesse processo de identificação muda a pessoa de narração –deixa de apresentar uma atitude autodiegética e passa a definir-se como narrador heterodiegético (num percurso narrativo que percorre as páginas 25 a 98).

O mesmo processo de identificação com actores e contextos do *film noir* norte-americano ocorre pontualmente em *Os Cus de Judas* –«saio do cinema a acender o cigarro à maneira de Humphrey Bogart, até que a visão da minha imagem num vidro me desiluda: em vez de caminhar para os braços de Lauren Bacall dirigi-me de facto para a Picheleira, e a ilusão acaba no fragor lancinante de um mito desfeito. Meto a chave à porta (Humphrey Bogart ou eu?), hesito»[51] e em *A Morte de Carlos Gardel* , na identificação com James Cagney – «quando o filme acabou não me quis levantar por medo que me metralhassem no átrio até realizar que não era John Dillinger nem assaltava bancos em cidadezinhas de província»[52].

A montagem expressão eisensteiniana é uma alavanca poderosa de associação, efeito de ruptura e choque intelectual para o espectador. Eisenstein define o seu valor como um processo de reflexão intelectual e ideológica, de "montagem das atracções", valorizando o efeito de choque psicológico, a ruptura com a continuidade e a homogeneidade diegética.

Em *Auto dos Danados*, num mesmo percurso diegético –a morte de Diogo e a tourada na praça durante as festas–, concretiza-se um paralelismo de imagens que, tal como em *A Greve* ou *Tempos Modernos*, estabelece um cruzamento de planos, uma conexão de atitudes e de reacções pertencentes ao mundo humano e ao mundo animal. A alternância das duas sequências, inerentes ao mesmo universo diegético, coincide em termos metafóricos: define a morte de Diogo e a morte do touro durante a festa de Monsaraz, projecta uma mesma atitude sanguinária e ambiciosa da assistência, um mesmo desejo rápido de morte para satisfação de exigências pessoais[53]:

> uma multidão de gente trotava, na arena, para o animal aprisionado que procurava ainda um corpo qualquer que lhe fugia, um trapo vermelho que se lhe escapava, as botas que lhe pontapeavam os testículos, que lhe pontapeavam o pénis. Um primo da minha mulher, de chapéu na cabeça, esmurrava-lhe a testa, a garupa, os flancos, o lombo, abria a navalha, espetava a lâmina no corpo escuro do bicho, retirava-a, espetava outra vez num movimento ritmado de ferreiro. O genro agarrou numa faca e apunhalou o velho num dos ombros, o meu pai aplaudia, a filha tirou-me a seringa

51. *Os Cus de Judas*, p. 35.

52. *A Morte de Carlos Gardel*, p. 43.

53. *Auto dos Danados*, pp. 303-306.

> das mãos e cravou-a com toda a força no pescoço do doente, um dos perdigueiros uivou angustiado na sala, o chefe de estação enterrou-lhe a chave de parafusos no umbigo, o touro, vomitando sangue por dezenas de bocas, tentava escapar das cordas, das facas, das navalhas, das foices, submergia-se sob metais rápidos que luziam, sob gritos, sob berros, sob as gargalhadas, sob os arrotos e guinchos de triunfo, ajoelhou, tombou de lado e o neto pequeno decepou-lhe uma das orelhas com a tesoura da mãe e mostrou-a à praça que lhe acenava os lenços, os bonés, os chapeirões de palha. Está morto, disse eu à família a compor a gola do pijama do velho, a arrecadar os instrumentos, a preparar-me para abandonar o quarto, descer as escadas, enfrentar os perdigueiros, tornar a Reguengos na ambulância do hospital. Está morto, disse eu, arrastem-no da arena pelos cabos que lhe seguram os cornos, amarrem-lhe as patas e levem-no e dividam-lhe a carne e vendam-na no talho, podem embebedar-se dois ou três dias com o dinheiro do finado, esse bicho enteiriçado e grosso, sem majestade alguma, que sangrava e que sangrava ainda. (pp. 303-306)

Um percurso de montagem das atracções num significativo paralelismo semântico com a sequência alternada da morte de Kurtz e do sacrifício do touro em *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979).

No universo ficcional de António Lobo Antunes e mais especificamente em *Explicação dos Pássaros* e *Auto dos Danados*, o narrador tem um olhar cinematográfico e define um paralelismo entre a composição fragmentária das unidades descritivas e os movimentos da câmara cinematográfica[54]. Projecta uma polifonia óptica numa constante sucessão e metamorfose de imagens, intencionalmente trabalhadas, movimentadas e sobrepostas. Enuncia experiências sintácticas que adquirem o estatuto de experiências ópticas na indiscutível diferença entre o olhar humano e a câmara cinematográfica.

Em entrevista a María Luisa Blanco, onde é notório o seu gosto pelo cinema com referências a Woody Allen, Ingmar Bergmann e Scortese[55], António Lobo Antunes confessa «Lembra-se do filme Os Dez Mandamentos? Vi-o com os meus pais e apaixonei-me loucamente pela mulher do faraó, que era Anne Baxter. Fui-lhe fiel até aos catorze anos. Quando o faraó a beijava, eu ficava com ciúmes». No *Segundo Livro de Crónicas*[56], ele afirma:

> Exijo que o leitor tenha uma voz entre as vozes do romance ou poema, ou visão, ou outro nome que lhes apeteça dar a fim de poder ter assento no meio dos demónios e dos anjos da terra (...) Disse em tempos que o livro ideal seria aquele em que todas as páginas fossem espelhos: reflectem-me a mim e ao leitor, até nenhum de nós saber qual dos dois somos. Tento que cada um seja ambos e regressemos desses espelhos como quem regressa da caverna do que era.

54. Oliveira (2003).

55. Blanco (2004: 232).

56. Lobo Antunes (2002: 109-111).

O cinema está na memória estética e no processo criativo de António Lobo Antunes? Ou, no jogo nos espelhos, é reflectida a voz e a memória estética do leitor atento que estabelece os paralelismos inerentes à inevitável relaçao dialógica entre a literatura e o cinema?

António Lobo Antunes caminha entre vozes e imagens: momentos, sequências, exemplos, percursos, citações, títulos e pedaços de texto fílmico. Na leitura dos romances, no regresso da caverna e dos espelhos e no rescaldo do olhar da mulher do faraó, encontram-se os materiais constituintes de um Tratado das Paixões Cinematográficas.

BIBLIOGRAFIA

ABRUNHOSA, Pedro (2001): "Silêncio, Música e Cinema". *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e outras Artes*, Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto.

BLANCO, María Luísa (2004): *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

GEADA, Eduardo (1998): *Os Mundos do Cinema*. Editorial Notícias, Lisboa, 1998, p. 26.

LOBO ANTUNES (2002): *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 109-111.

LOBO ANTUNES, António (1979): *Memória de Elefante*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1979): *Os Cus de Judas*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1980): *Conhecimento do Inferno*, Lisboa, Editorial Vega.

LOBO ANTUNES, António (1981): *Explicação dos Pássaros*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

LOBO ANTUNES, António (1983): *Fado Alexandrino*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1985): *Auto dos Danados*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995.

LOBO ANTUNES, António (1988): *As Naus*, Lisboa, Publicações Dom Quixote/ Círculo de Leitores.

LOBO ANTUNES, António (1990): *Tratado das Paixões da Alma*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

LOBO ANTUNES, António (1993): *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1994): *A Morte de Carlos Gardel*, Lisboa, Círculo de Leitores.

LOBO ANTUNES, António (1996): *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES, António (1999): *Exortação aos Crocodilos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

LOBO ANTUNES (2002): *Segundo Livro de Crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

MARTIN, Marcel (1955): *Le Langage Cinématographique*. Paris, Éditions du Cerf.

OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de: *Romance Português e Polifonia(s) - estudos de narratologia e de cinematografia (1970-1990),* Vila Real, UTAD.

OLIVEIRA, Anabela Branco: «Cinema e Literatura: paralelismos da montagem paralela», *Revista de Letras*, Série II, nº3, Dezembro de 2004.

SEIXO, Maria Alzira (2002), *Os Romances de Lobo Antunes*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

XXIII

LITERATURA PORTUGUESA: PESSOA, JOSÉ SARAMAGO

A MORTE COMO *PRIMA DONNA*: *DON GIOVANNI OU O DISSOLUTO ABSOLVIDO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Jorge Valentim
Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade Gama Filho

> Despeço-me dos mortos, mas não para os esquecer. Esquecê-los, creio, seria o primeiro sinal de morte minha. Além disso, após esta viagem de escrever tantas páginas, fez-me convicção que devemos levantar do chão os nossos mortos, afastar dos seus rostos, agora só osso e cavidades vazias, a terra solta, e recomeçar a aprender a fraternidade por aí.
>
> JOSÉ SARAMAGO. *Manual de Pintura e Caligrafia.*

Resumo: Retomando a ópera homônima de Wolfgang Amadeus Mozart, José Saramago dialoga com o mito de Don Juan, dando-lhe uma nova máscara, seguindo o mesmo roteiro de releitura de cânones, como já o fizera em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Seguindo a trajetória de outros escritores portugueses, como António Patrício e Helder Macedo, Saramago traz a figura do mito desvestido de sua roupagem de culpa, agora apresentado com a plenitude da absolvição.

Da ópera ao *libretto* e do *libretto* ao texto dramático, os papéis predominantemente masculinos dão lugar a uma outra diva, capaz de arrebatar todos os personagens, desde a surpresa do serviçal Leporello ao fraco Don Otávio, desde a dissolução do mito do "Don" à extinção do modelo moral inabalável da estátua do Comendador, a morte ressoa sua voz ao longo da partitura de Saramago, ora de forma estridente e aguda, ora de forma sutil e quase imperceptível.

Do *dramma giocoso* mozartiano, somos transportados ao riso e ao jogo dramáticos da morte, prima donna absoluta"ópera" saramaguiana, capaz de absolver o homem do peso mítico, restituindo-lhe a sua identidade mais autêntica: a sua condição de homem.

Palavras-chave: Intertextualidade; Ópera; Drama; Morte; Mito; Humanidade.

Criado no século XVII, por um religioso espanhol, frei Gabriel Téllez, que assinava suas obras como Tirso de Molina, a figura de Don Juan vem atravessando séculos, numa criativa viagem pelo tempo, passando por mãos habilidosas de escritores, músicos e filósofos, cada qual imprimindo no personagem, conhecido pelas artes do galanteio e da sedução, a sua versão daquele que se tornou um mito dos tempos modernos.[1] Dentre os que se

1. Segundo Ian Watt, Dom Juan, Dom Quixote, Fausto e Robinson Crusoe constituem quatro mitos poderosos, com repercussões incisivas na sociedade moderna individualista.

aventuraram nesta empresa de releitura do mito donjuanesco, encontramos poetas e ficcionistas, tais como Molière, Bertati, Da Ponte, Goldoni, Zamora, Byron, Mérimé, Puchkine, Zorilla e Apollinaire, além das pautas musicais memoráveis de Gazzaniga, Mozart e Richard Strauss e das reflexões filosóficas de Kierkegaard, Schopenhauer e Camus. Apesar de todo o seu trajeto pelo universo da escrita reflexiva ou ficcional, sem sombra de dúvida, a figura do *Burlador* ganhou notoriedade, quase que incontestável, pelo trabalho conjunto de Lorenzo da Ponte e W. Amadeus Mozart, na sua conhecida ópera *Don Giovanni*.

Mesmo na literatura portuguesa, como bem pontuou Urbano Tavares Rodrigues, em seu *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, a figura ficcional de Don Juan não é estranha, aparecendo pela primeira vez em 1775, num folheto de cordel, a partir de uma adaptação da peça de Molière. O crítico português ainda pontua a presença de outras releituras poéticas e dramáticas do mito, passando por Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, João Saraiva, Rui Cianca e António Patrício, além de uma tendência estética ao donjuanismo, "atitude essencialmente trágica de insatisfação, expressa, para além do mariposeio amoroso, numa mística de negação, em luta altiva com as divindades, no desrespeito de todas as leis morais, da justiça terrena e das próprias sanções naturais"[2], endossada pelas investidas de Júlio Dantas, Florbela Espanca, António Botto e David Morão-Ferreira, apenas para citar alguns.

Se ainda estivesse entre nós, o crítico português poderia apontar ainda mais dois exemplos, que passam não necessariamente pelo viés ficcional, mas pelo diálogo intertextual com a ópera mozartiana: Helder Macedo (com o seu romance em mosaico *Partes de África*[3]) e, mais recentemente, José Saramago (com a sua peça *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*), de quem, a partir de agora, nos ocuparemos.

A peça de Saramago constitui a sua primeira autêntica aventura pelo universo operístico, se considerarmos que *Blimunda* e *Divara*, óperas compostas pelo músico italiano Azio Corghi, foram criadas a partir do romance *Memorial do Convento* e da peça *In nomine Dei*, respectivamente. A princípio, o projeto original tratava de uma encomenda do Teatro Scala de Milão para a temporada de 2005 a Corghi, que prontamente lançou ao escritor português a proposta de um trabalho conjunto para *A verdadeira morte de Don Giovanni*.

Mesmo que a idéia inicial tenha sido a de produção de um *libretto*, ou seja, de um texto com função de servir a uma composição dramático-musical, seria

2. RODRIGUES, 1960, p. 9.

3. Sobre a presença da ópera de Mozart no romance de Helder Macedo, há um artigo de minha autoria ("De polcas e sinfonias: mosaico musical na obra de Helder Macedo"), no livro *Helder Macedo: a experiência das fronteiras* (EDUFF, 2002), organizado por Teresa Cristina Cerdeira.

demasiadamente simplório reduzir o *Don Giovanni* de Saramago a uma condição textual pré-estabelecida, portanto, pré-moldada, ainda que aparentemente circunstancial. Apesar do seu autor, muito modestamente, ter afirmado nunca ter tido "qualquer espécie de motivação para escrever teatro"[4], é inegável a constatação de uma "dramaturgia da palavra em acção", um "teatro de idéias destinado a tornar claro o que ainda é confuso e a tornar activo o que ainda é apenas intenção"[5]. Portanto, é na condição original de obra dramática, ou seja, seu quinto texto para teatro[6], e não de *libretto*, ou texto secundário, que propomos ler a releitura do autor português do mito donjuanesco, enveredando pelo viés da intertextualidade com a ópera (quase homônima) de Mozart.

Aliás, o nome é uma questão de primeira ordem para um autor, já acostumado a perceber a importância de todos os nomes. Se atentarmos para o fato de que o título original da ópera mozartiana aponta primeiramente para a condição e o caráter do personagem protagonista, como uma forma até de justificar o desvio operado na construção dos tradicionais heróis defensores de virtudes e altos valores morais, para depois dar-lhe o nome (*Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni / O dissoluto punido ou Don Giovanni*), Saramago relê às avessas a figura legada pela tradição, posto que, agora, o nome do personagem sustenta primeiramente o título para, depois, apresentar a sua nova condição (*Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*[7]).

Neste sentido, *A verdadeira morte de Don Giovanni* começa a ser anunciada a partir da mudança de condição do protagonista, uma vez que do *dissoluto punito* somos colocados diante de um *dissoluto assolto*. Da culpa e das possíveis conseqüências de tal sentimento, encaramos um Don Juan despido do castigo imposto por um duro código de moralidade e absolvido de suas vicissitudes, já que estas agora não podem mais ser comprovadas. Com isto, seu autor confirma a proposta de que Don Giovanni não poderia "ser tão mau como o andavam a pintar desde Tirso de Molina, nem Dona Ana e Dona Elvira tão inocentes criaturas, sem falar do Comendador, puro retrato de uma honra social ofendida" (*DG*, p. 15).

O "Prólogo" reitera, assim, este outro direcionamento de leitura do mito donjuanesco, já que o caminho adotado passa pelo viés da epígrafe ("Nem tudo é o que parece"), apostando numa duplicidade do sujeito, em que o outro parece vir rasurar e substituir uma imagem que, até então, parecia irremediavelmente intocável. Por isso, Dona Elvira é apresentada sob a forma

4. REIS, 1998, p. 115;

5. ZURBACH, 1999, p. 156

6. *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de São Francisco de Assis* (1987) e *In nomine Dei* (1993).

7. Doravante, utilizaremos a abreviação *DG* para as referências textuais da obra.

de um manequim, de um corpo à espera de ser vestido, não com a tradicional roupagem da ingenuidade enganada, mas de uma enganadora e dissimulada ingenuidade. Talvez, por isso, Don Giovanni também não passa pelo tradicional retrato do inveterado conquistador, comprovado por contestáveis números de um catálogo que, como qualquer outro livro, pode ser apagado, roubado, dilacerado e queimado.

Não estaríamos, então, diante daquele trabalho intertextual de Saramago, de que nos fala Leyla Perrone-Moisés? De um sofisticado processo de mudança da "significação dos textos utilizados, constituindo-se numa nova leitura dos mesmos"?[8] Modificação efetuada por um elaborado projeto paródico da ópera mozartiana, colocando em cena não a justiça divina que vem para frear e punir aqueles que levam uma vida de leviandades e devassidão, mas personagens essencialmente humanos, que "vivem os seus conflitos e suas contradições" (*DG*, p. 119), independentemente de haver uma justiça ou um pagamento final dos seus atos.

Ora, tal recurso de leitura às avessas, de "repensar ironicamente um dos mitos mais radicados do imaginário da cultura européia"[9], pode ser percebido ainda na Cena 1, quando se dá o conhecido encontro entre o Comendador e Don Giovanni, que, na ópera mozartiana, corresponde exatamente à ultima cena. Se a leitura às avessas, de um início inusitado, remete àquele que deveria ser o combate entre a justiça e a impunidade, Saramago parece, mais uma vez, dizer "não" aos lugares comuns creditados pela tradição, pois, no lugar da mozartiana entrada secreta no quarto de Dona Ana, seguida do duelo e da morte do pai da jovem, o Comendador, este já tem sua entrada no estado de morto, congelado pela figura da estátua de pedra. Incapaz de impetrar a famosa maldição, que levaria o burlador a arder no fogo do inferno, o Comendador é reduzido a uma espécie também de manequim, de espantalho até, uma vez que o seu terrível fogo amaldiçoador é substituído por três pequenas chamas que brotam do chão e imediatamente apagam, sob o olhar zombeteiro do conquistador que, ironicamente, reclama em tom desafiador este outro gigante – uma espécie de Adamastor? – falido: "Acabou-se o gás" (*DG*, p. 39).

Aliás, se na ópera de Mozart, o burlador é apresentado na sua condição de sedutor, não há, na peça de Saramago, qualquer cena de sedução perpetrada pelo eterno namorador, nem mesmo aquela em que Don Giovanni, munido de um bandolim, canta uma irresistível serenata. Isto já seria um outro indicativo da releitura proposta pelo seu criador, a de que, na verdade, "Don Giovanni, ao contrário do que sempre se diz, não é um sedutor, mas antes um permanente seduzido. A simples idéia de uma mulher perturba-o" (*DG*, p. 108), mesmo que,

8. PERRONE-MOISÉS, 2000, pp. 172-173.

9. SEMINARA, 2005, p. 110.

diante do Comendador, o personagem seja incisivo ao declarar que a violência sexual nunca foi de seu gosto: "Don Giovanni é um cavalheiro, não viola, seduz" (*DG*, p. 35).

E, como tal, cavalheiro, transitando entre os estados de sedutor e seduzido, a figura do inquestionável conquistador reduz-se de sua aura mítica e ganha uma dimensão essencialmente humana. Aliás, não apenas ele, mas todos os personagens são despidos de suas vestes antes rigorosas e moralizantes. Dona Ana é aquela que abre a porta do quarto para Don Giovanni, julgando "tratar--se do noivo querido, do etéreo Don Octávio, a quem, pelos vistos, costuma receber no seu quarto, a ocultas do pai" (*DG*, p. 35). Pontuada por uma profunda ironia, a fala de Dona Ana corrói todos os alicerces de pureza e retidão, presentes na jovem, pois da tradicional condição de inocente e seduzida, passa a de uma mulher frívola, dissimulada, fogosa e experiente no ofício amoroso, aliás, características nada convencionais para as donzelas puritanas:

> DA: Ao princípio, pensei que se tratava do meu noivo, Don Octávio aqui presente, e o desejo dispôs-me logo para os jogos do amor, mas não tardei muito a aperceber--me de que o homem que me apertava nos braços era impotente. Ora, devo esclarecer, com o meu saber de experiências feito, que o meu Don Octávio, de impotente, não tem nada. Empurrei de cima de mim o desgraçado e então vi quem era. O resto já sabem. Fugiu, meu pai cortou-lhe o passo e isso custou-lhe a vida. Para matar um velho, Don Giovanni ainda serviu, mas não para levar uma mulher ao paraíso" (*DG*, p. 79).

O seu noivo, Don Octávio, conivente com a cena dissimuladora do sumiço do catálogo, acovarda-se diante do desafio de Don Juan, sucumbindo num duelo com o burlador. Masetto é o noivo inseguro, incapaz de confiar ou inspirar confiança. Leporello, o fiel empregado, mesmo diante das imprecações do seu patrão, mantém-se conivente com as aventuras amorosas, a ponto de impetrar a dúvida no pobre camponês, à procura de sua noiva Zerlina. O Comendador, símbolo de altos valores morais, "um homem de bem" (*DG,* p. 36), como ele mesmo se diz, é apresentado já no seu estado de pedra, frio, passivo, impotente, ora pela sua conveniente mudez diante das aventuras extra-conjugais de sua filha, ora diante do seu cômodo senso de justiça para com os empregados:

> C: A minha filosofia sempre me ensinou que é um erro tratar com demasiada confiança esta gentinha, dá-se-lhes o pé e tomam logo a mão. Em verdade, o único benefício que encontrei no meu pensamento foi não ter de aturar mais a criadagem. Se cantam bem ainda servem para os coros. Para o resto não valem nada (*DG*, p. 59).

Se a ironia e a dissimulação marcam uma amarga humanidade da estátua de pedra, não menos em Dona Elvira. De vítima do algoz Don Giovanni, ela passa a algoz e o sedutor, a vítima. Capaz de dissimular um mal-estar para

roubar o famoso catálogo com as conquistas de Don Giovanni, sob o olhar cúmplice do Comendador, e trocá-lo por um livro com páginas em branco, alia-se a Dona Ana e forma, com ela, o coro da calúnia, dissolvendo as certezas absolutas das conquistas amorosas: "A tua apregoada vida de sedutor é que é uma falsidade do princípio ao fim, um invento delirante, nunca seduziste ninguém, farejas como um cão fraldiqueiro as saias das mulheres, mas nasceste morto entre as pernas" (*DG*, p. 79-80).

Feita a inversão e relativizados os papéis de dominador X dominado, Dona Elvira e Dona Ana engendram, através de uma sexualidade recalcada, um jogo de trocas de poder, visto que, ao colocarem em questão a indiscutível sensualidade e a viril sexualidade de Don Juan, elas passam à condição de burladoras. Ou seja, na relação de poder entre homem e mulher, a sexualidade torna-se um dos instrumentos mais funcionais para a urdidura da trama de Saramago, já que o autor parece fazer coro com a proposta de Foucault. Segundo este, a sexualidade é "utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias".[10] Manobras, estratagemas e dúvidas articuladas são exatamente expressões que se adequam aos perfis das, já agora, dominadoras e transgressoras de uma certa relação de poder.

Pela fala das personagens femininas, apregoadoras da "verdadeira" condição de Don Giovanni, o protagonista da peça parece também não escapar do olhar crítico de Saramago. Afinal, além de provavelmente impotente, trata-se de um caluniador, de um mentiroso, revertendo-se portanto os papéis no irremediável jogo da sedução. Ao tentar revidar as acusações de Dona Ana e Dona Elvira, ordena a Leporello que mostre o catálogo com o nome de suas duas mil e sessenta e cinco conquistas. No entanto, já não há mais números nem letras, pois o famoso livro fora trocado por Dona Elvira por um livro semelhante, com folhas em branco. E, agora, qual ponto de vista pode ser considerado como o digno de credibilidade? O das mulheres não conquistadas, movidas talvez por um orgulho ferido pelo fato de seus nomes não estarem presentes no famoso catálogo, ou o do nobre conquistador, que, em momento algum da peça, seduz ou conquista, mas que relembra a partir do que está escrito no livro?

Seja qual for a opção, o certo é que o mal já estava feito: de vitorioso, de incontestável dominador e conquistador, eis Don Giovanni caluniado, humilhado, rebaixado à sua condição de mero mortal, portanto, falho, vulnerável, vencido e escarnecido pelos seus detratores. Neste sentido, acaba por se tornar vítima daquilo que Rossini tão bem pontuou, no seu *O Barbeiro de Sevilha*: "La calunnia è un venticello"[11].

10. FOUCAULT, 1988, p. 98.

11. ROSSINI, 1985, p. 80.

Diante de personagens absolutamente subversores de um *status quo* moral e socialmente instituído, onde estaria então o papel da morte como *prima donna* da ópera de Saramago? Na verdade, sua presença constitui uma outra forma do autor dizer "não" às "versões oficiais e as leituras simplistas"[12] do mito. A morte aparece, pelo menos, em três instâncias. Ela é primeiramente evocada através da estátua do Comendador, já que não presenciamos a sua morte, mas sabemos tratar-se de uma vítima de Don Giovanni. Em seguida, é presenciada, na luta com Don Octávio, que covardemente se esconde atrás da atitude de Dona Ana e Dona Elvira, mas que não escapa diante da fúria (justificável?) do burlador. Por fim, ela é simbólica, no momento em que a verdadeira maldição de Don Giovanni é desfeita pelas mãos de Zerlina, aquela que não teve tempo de ser seduzida, portanto, que não teve a mínima chance de ver seu nome elencado no catálogo.

Diante da revelação do engano a que foi submetido, cai ao chão a máscara mítica de Don Giovanni, as suas mãos tremem diante da declaração da jovem Zerlina ("É tempo de que eu te conheça e me conheça a mim"; *DG*, p. 92) e, por fim, vê-se na vulnerável condição de um "pobre homem a quem haviam roubado a vida e em cujo coração não restaria senão a amargura de ter tido e não ter mais" (*DG*, p. 92). Por fim, diante da declaração amorosa de Zerlina, "transforma-se o amador na coisa amada", e "pela virtude do muito imaginar"[13], vem a constatação cabal de que "Este é Giovanni, simplesmente" (*DG*, p. 93) e a destruição final da estátua de pedra, que cai desfeita em pedaços.

Ora, ao fugir dos típicos desfechos das óperas italianas, Saramago não estaria apostando numa releitura dos repetitivos desfechos trágicos? A sua tentativa de frustrar a morte como lugar-comum não estaria bem próxima daquela de que nos fala Blanchot? Segundo ele, "o que nos é mostrado como uma tentativa de frustrar a morte já é presença da morte, e a introduz no coração do indivíduo, e o faz amá-la e desejá-la e só mantém nele o medo para que seja melhor reconhecida numa forma plena e real que a torne estranha à irrealização da vida e à irrealidade do 'Eu morro'"[14]. Por isso, diante da morte simbólica da máscara mítica de Don Giovanni, as mãos já humanas do homem Giovanni tremem. Por isso, no lugar do extermínio incondicional do corpo, a morte torna-se a extinção do outro mítico e faz sobressair o EU homem, reiterando aquela certeza de que "a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens"[15].

Pelas mãos de Zerlina, instaura-se um certo efeito de "deleatur", em que uma nova versão da história de Don Juan é contada, desviando-se das convenções e fazendo surgir, através da mulher, uma "necessidade de não

12. SEMINARA, 2005, p. 108.

13. CAMÕES, 1984, p. 90.

14. BLANCHOT, 1997, p. 245.

15. BLANCHOT, 1997, p. 323.

apenas destruir, rasurar, apagar, mas ainda de escrever, inventar, criar"[16] um outro caminho de leitura que privilegia aquela reconstituição incessante do mito, de que nos fala Blanchot. Neste sentido, o Don Giovanni de Saramago confirma o estatuto da literatura como aquela experiência salutar que, "ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos"[17].

Daí que a relação de Saramago com Don Giovanni seja uma relação de fraternidade essencialmente humana, pois, ao tirá-lo do limbo dos lugares comuns, opta por uma outra versão, que também pode constituir mais uma das muitas versões, em que o aprendizado pela escrita oferece inúmeros caminhos possíveis. Afinal, ao levantá-lo dos mortos e fazê-lo ressurgir como homem, confirma o mote de que "enquanto existir Don Giovanni, tudo é possível neste mundo" (*DG*, p. 50).

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice: *A parte do fogo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

CAMÕES, Luís de: *Poesia lírica*, Lisboa, Ulisséia, 1984.

CERDEIRA, Teresa Cristina: *O avesso do bordado*, Lisboa, Caminho, 2000.

COELHO, Lauro Machado: *A ópera alemã*, São Paulo, Perspectiva, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla: *Inútil poesia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

REIS, Carlos: *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.

RODRIGUES, Urbano Tavares: *O mito de Don Juan e o donjuanismo em Portugal*, Lisboa, Edições Ática, 1960.

ROSSINI, Gioachino: *O Barbeiro de Sevilha*. Lisboa: Editorial Notícias, 1985 (Coleção Óperas Imortais).

SARAMAGO, José: *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005.

SARAMAGO, José: *Manual de Pintura e Caligrafia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SEMINARA, Graziella: "Gênese de um libretto", em SARAMAGO, José: *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, Lisboa, Caminho, 2005, pp. 101-135.

WATT, Ian: *Mitos do individualismo moderno*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

ZURBACH, Christine: "A voz de José Saramago no seu teatro", em *Colóquio / Letras*, 150-151, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 151-160.

16. CERDEIRA, 2000, p. 220.

17. (BLANCHOT, 1997, p. 81.

O CALEIDOSCÓPIO DA H/hORA DE FERNANDO PESSOA

Mariluza Cristina Nascimento
Universidade de Coimbra

«Deus quere, o homem sonha, a obra nasce.»
(Fernando Pessoa)

«Não é preciso apagar a luz
Eu fecho os olhos e tudo vem
Num caleidoscópio sem lógica.»
(Herbert Vianna)

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir a questão do tempo na obra de Fernando Pessoa vista sob a perspectiva da palavra *hora* e o seu papel na construção dos poemas e do texto dramático publicados em vida. A análise parte do emprego da *hora* em seu significado mais usual e chega ao seu desdobramento em outras acepções atingindo o seu ápice na *Mensagem*. A análise descortina os processos estilísticos, assim como, a própria evolução dos estudos sobre a obra pessoana.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, hora, plurissignificados, mundividência, profetismo-messiânico.

Os principais críticos da atualidade são unânimes em afirmar e reafirmar a importância de Fernando Pessoa no cenário da Literatura Portuguesa do século XX. Ele foi a lua cheia que iluminou uma literatura mergulhada na noite atormentada pela fragmentação humana trazida à tona pelo Romantismo juntamente com as rápidas transformações econômicas, políticas e sociais, que gestaram o nosso atual *homem moderno*. Num primeiro momento, a solução proposta por Pessoa com a criação dos heterônimos e o que se conheceu de sua obra publicada em vida causou estranhamento ou indiferença por parte do público e grande parte do meio literário coevo. De fato, somente após a sua morte (e o conhecimento de sua obra na totalidade) é que esta começou a conquistar o lugar de destaque que hoje possui no firmamento da Literatura. Por isso, o presente trabalho vai na esteira dos muitos estudos e pesquisas já feitos por pessoanos ou fernandinos fascinados pelo feitiço exercido pela obra do Poeta sobre os leitores especializados ou não em Literatura em todo o mundo.

Dentre os diversos aspectos da obra de Pessoa gostaríamos de destacar um apontado por Massaud Moisés (ainda nos primórdios dos estudos sobre a obra do Poeta) e que é o ponto de partida deste trabalho:

> é patente que a poesia de Fernando Pessoa gira sempre em torno de reduzido número de vocábulos (…) os processos estão na linha dos processos, digamos, clássicos, em que a palavra é esgotada na sua carga lógica e emotiva, de forma que as variações do discurso não corresponderiam à sua riqueza vocabular, mas sim ao emprego variado das forças contidas no interior de cada palavra[1].

Diante do exposto acima escolhemos no léxico pessoano a palavra *hora* que é recorrente nos seus textos, e, expressa a temática do tempo na Literatura que é parte essencial da narrativa quer em prosa, quer em poesia, para mostrarmos, juntamente com outros elementos que mais adiante serão aqui abordados, como se constrói o discurso poético pessoano a partir desta exploração lexical levada até quase o esgotamento pelo Poeta. Dentro das possibilidades do presente trabalho o *corpus* escolhido restringe-se a produção poética publicada em vida pelo autor. As considerações feitas abordarão poemas tanto do ortônimo como dos heterônimos, assim como o texto dramático «O Marinheiro». Contudo, nossa análise concentrar-se-á no livro *Mensagem* onde o tema será explorado com mais afinco.

A idéia de tempo é conceitualmente multíplice e podem-se estabelecer as mais variadas relações entre os acontecimentos e será amplamente explorada pelo Poeta, pois vai de encontro a um dos seus "critérios estéticos" segundo Tereza Rita Lopes – o da "ampliação" que é definido pelo próprio Pessoa como uma arte que "procura tornar o seu objecto superior a si-próprio, busca nele uma qualquer espécie de além-ele[2]". Em sua acepção mais usual a *hora* seria uma medida do tempo cronológico que o poeta usa como eixo que será desdobrado em várias outras imagens paralelas, pois ele, ainda segundo Lopes: "tinha uma concepção cinematográfica da sua arte: projetar, em seqüências de imagens, os seus estados de alma[3]". Logo, estas imagens irão expressar os mais diversos sentimentos, situações, realidades e paisagens criando um eixo do tempo multifacetado.

Outro conceito estabelecido pelo próprio Fernando Pessoa, e, pertinente a esta análise é o da *objetivação* duma impressão subjetiva, pois desta maneira podemos ver com mais clareza a sua tentativa de "capturar" o tempo (neste caso a *hora* em sua lente objetiva) como neste trecho de *Ficções do Interlúdio*: As HORAS pela alameda/Arrastam vestes de seda[4]". Nestes versos temos o uso da personificação. Há uma tentativa de humanizar a *hora* em uma figura feminina e mostra o desejo do Poeta de tentar materializar o tempo. Assim

1. Moisés, 1957, p. 28.
2. Citação retirada do texto Teresa Rita Lopes, 1971, p.19.
3. Idem, *ibidem*.
4. Pessoa, 1988, p. 95.

como, em outros trechos há a tentativa de incorporar o eu-lírico ao tempo como no poema «Hora Absurda»: "Sou a Hora" ou ainda, tentar dar-lhe forma e substância tentando materializá-lo como um objeto: "Todas as minhas horas são feitas de jaspe negro". De modo que, há sem dúvida, uma tentativa de capturar e apreender a *hora* nas imagens que Pessoa cria nestes poemas, tentativa esta fadada ao fracasso, fracasso este que será também tema de outros poemas.

Passamos para um outro momento em que está se revelando um processo de interiorização do tempo por parte do ortônimo (após suas tentativas de exteriorizá-lo), em vista disso, o tempo é recriado, de acordo com Lourenço: "como pura evanescência na sua peça de teatro *O Marinheiro* a sua expressão inultrapassável[5]". A ausência do tempo cronológico é notada pelas personagens no início da peça neste trecho: Primeira veladora. –Ainda não deu **hora nenhuma**. Segunda. –Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos **a hora que é?**"[6] Claro está que para atingir esta evanescência lírica é necessário afastar o tempo cronológico para dar lugar ao tempo psicológico e como nos esclarece Lourenço criar "uma espécie de *tempo morto*[7]". Ao narrar à história do marinheiro a temporalidade criada gera um "onirismo puro, a sua visão do Real como Irreal e de Irreal como Real, inextricavelmente soldados um ao outro[8]". Podemos citar ainda outros trechos em que a *hora* nos direciona para este enfoque: "Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria" ou "Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber".

Outro aspecto relevante da poética pessoana que transparece na figura do tempo em seus poemas e textos como nos aponta Lourenço é: "Pessoa apreendeu o *vazio intrínseco*, a monotonia insuportável do Tempo", como, por exemplo, neste verso: Tão sempre a mesma, a Hora[9]! Neste poema «Impressões do Crepúsculo» os sentimentos de desejo e tédio eterno estão claramente expressos. Estes sentimentos serão a tônica de outros poemas do ortônimo diante da falta de unidade, do ceticismo e melancolia que o dominam. No poema «Hora Absurda» no próprio título já está expresso o inconformismo do ortônimo com a questão do tempo. Por fim, o ortônimo chega ao extremo de tentar o 'homicídio do tempo' no poema "Hora Morta" em que, temos a expressão máxima e contundente do seu sentimento de pesar e solidão diante do tempo (herança da tradição romântica e do Decadentismo Finissecular). Este pessimismo é expresso desde o título e irá ecoar por todo o poema como

5. Lourenço, 1988, p. 160.

6. *Idem*, p. 114.

7. *Idem*, 1988, p. 160.

8. *Idem*, p. 161.

9. *Idem*, 1988, p. 157.

nestes versos: "Lenta e lenta a hora /Por mim dentro soa" ou ainda, neste outro: "Hora oca e perdida/Cinza de vivida[10]".

A consciência desta realidade temporal e inexorável leva Pessoa a mais uma tentativa de preencher este vazio provocado pelo tempo desta vez na figura dos heterônimos pois, cada um deles fará diferentes abordagens do tempo para talvez tentar o impossível – abarcá-lo por completo. A temporalidade encontrada na poesia de Ricardo Reis como nos explica Maria da Glória Padrão centra-se no "apego constante ao momento presente (…) preenchendo-o com sentimentos sempre equilibrados para não sofrer muito quando o momento já for passado (…) e roubando-lhe, na medida do possível qualquer crença. Só o instante lhe pertence[11]", em conseqüência disto, o seu eixo compõe-se de um "tempo intemporal[12]". Por isso, Ricardo Reis pouco se utiliza a hora e quando o faz é tão somente para expressar o presente "este é o dia, / esta é a hora, este o momento, isto /é quem somos e é tudo".

Na mesma linha, porém com uma abordagem sob outro prisma Alberto Caeiro também criará um eixo intemporal em sua poesia, todavia do ponto de vista sensacionista o que irá gerar um "tempo falsamente eterno[13]", pois como ainda nos clarifica Padrão ele "faz do seu tempo uma reinvenção contínua, uma sucessão de experiências que faz um tempo sem história". Também em Caeiro a *hora* indica somente um presente constante: "Então acredito nele a toda hora" / E ando com ele a toda hora".

De fato, é na poética de Álvaro de Campos que reencontramos o tempo fragmentado expresso de maneira frenética e também sob a ótica sensacionista como no poema «Saudação a Walt Whitman»: Comboio de sensações a alma-quilômetros à hora,/À hora, ao minuto, ao segundo, PUM[14]! Esta concepção é definida pelo próprio Pessoa: "O sensacionismo prende-se à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força[15]". Esta atitude pode revelar uma temporalidade doente e delirante como em *Passagem das horas:* Febre imensa das horas[16]! Neste poema a febre do progresso e do homem moderno se instala na poética de Campos, assim como, a intensa vivência das emoções até mesmo aquelas negativas ou socialmente recriminadas são vistas por ele como as melhores, e, como nos explica Maria Vitalina Leal de Matos na *Ode Triunfal:* "o autor, com egoísmo provocante, manifesta a capacidade de se

10. Pessoa, 1986, p. 45.
11. Padrão, 1981, p. 128.
12. Lourenço, 1988, p. 164.
13. Lourenço, 1988, p. 164.
14. *Idem*, p. 237.
15. Pessoa, 1986, p. 126.
16. Pessoa, 1988, p. 244.

entusiasmar com aquilo que faz a infelicidade e a degradação dos outros homens[17]": "E dessas são as horas mais arco-de-triunfo da minha vida"[18]. E é nesta "passagem" frenética, doentia e pouco ortodoxa da hora de Campos que este se sentirá senhor do tempo pela sua mente. Segundo Padrão ele reconstrói a realidade, pois: "o tempo deixa de ser fluir contínuo para ser fluir estático (…) O poeta nega-o na sua realidade para lhe emprestar uma outra – a que lhe é conferida pela imaginação[19]" como podemos observar atestado pelo próprio nesta estrofe:

> Fui educado pela Imaginação,
> Viajei pela mão dela sempre,
> […]
> E todas as horas parecem minhas dessa maneira[20]

Há uma multiplicação de imagens sobrepostas sob a égede da *hora* na «Ode Triunfal»: "Horas européias, produtoras, enlatadas[21]"! Neste verso, a *Hora* com letra maiúscula toma um caráter coletivo representando o continente europeu e o processo de intensa industrialização ocorrida neste período que transformará radicalmente a paisagem e a vida na Europa. Logo, a ligação de Campos com o seu presente e a realidade em transformação que o circunda não escapa ao seu olho clínico e é revelada nos mínimos detalhes.

Com o intuito de enriquecer esta análise torna-se necessário fazermos um parênteses para situarmos a obra de Fernando Pessoa em que o tema da *hora* aqui abordado é mais significativo e toma sua máxima expressão; trata-se de seu único livro publicado em vida – *Mensagem*. Nesta obra há uma temática que vêm de Escolas Literárias anteriores. Segundo Paulo Fernando da Motta de Oliveira ela teve início com o texto de Antero de Quental (…) "este texto instaura, na moderna literatura portuguesa, um tipo de visão temporal que se tornará, a partir dele, recorrente: a história portuguesa é vista como formada por dois tempos, um de grandeza e outro de decadência, e o que se espera do futuro é um retorno à grandeza passada[22]". Esta é a herança que Pessoa dará continuidade em sua obra juntamente com outras características que farão parte da gênese de *Mensagem* e da qual enfatizaremos somente as que são relevantes para esta análise. Também é necessário contextualizar a época em que esta obra nasceu para a Literatura, e, por que permaneceu no ostracismo literário por tanto tempo. Estes e outros aspectos são enfatizados por Onésimo Teotónio

17. Matos, 1992, p. 40.
18. Padrão, 1981, p. 242.
19. Idem, p. 131.
20. Idem, p. 248.
21. Pessoa, 1988, p. 251/248/201.
22. Oliveira, 1998. p. 843.

Almeida esclarece que este livro "surgiu num momento pouco oportuno que acabou por empolar o livro de conotações políticas que o diminuiram aos olhos da consciência intelectual portuguesa da altura, em crescente afastamento crítico da versão salazarista do facismo então vigente" (…) Esta obra faz parte de um "projecto nacional português levado a cabo por Pessoa, ao qual *Mensagem* estaria intimamente associado[23]", mas o único livro que publicou em vida não foi bem recebido e compreendido por seus contemporâneos sendo até hoje visto com indiferença por alguns. Há outras influências importantes, senão cruciais no projeto nacionalista pessoano, sobretudo em *Mensagem*. Uma delas é a obra de Teixeira de Pascoaes tido por Lourenço como o criador da "*Pátria-Saudade*[24]". De fato, o saudosismo será utilizado por Pessoa, mas com um outro tratamento "Pascoaes às avessas". Destacamos ainda na análise de Almeida a influência de Georges Sorel (mito da greve geral) em *Mensagem* na medida em que Pessoa tentou criar um mito para mobilizar uma comunidade[25].

Mensagem é composto de três partes fundamentais que segundo Silvina Rodrigues Lopes em sua introdução: "heráldica –BRASÃO; descobertas– MAR PORTUGUÊS; profecia –O ENCOBERTO[26]". É a partir desta divisão e respectivos temas que analisaremos como se contextualiza a hora pessoana em cada uma delas e seu o papel dentro da narrativa. Dentro do percurso traçado por Lopes a primeira parte Brasão é pontuada como "sendo formada por um conjunto de poemas onde se esbatem as fronteiras entre a iniciação no longe que consistiu no concretizar das descobertas, e a que consiste no descobrir contemplativo[27]".Tal quadro estrutural nos leva ao início da jornada dos Descobrimentos assinalada pela primeira aparição da hora no poema "D. João, o Primeiro", e, conforme nos esclarece Matos nestes versos são: "Enunciado da adesão profunda do homem ao tempo, no momento em que Deus age: momento de realização de verdade[28]": "O homem e a hora são um só"[29]. De fato, a sorte dos Descobrimentos começa a mudar ao sabor das horas com o vento frio que passa e traz mudanças para a história de Portugal como podemos observar no poema «D. Fernando, Infante de Portugal» do conjunto «As quinas»: "Às horas em que um frio vento passa/ Por sobre a terra Fria". Neste poema a hora aparece com um duplo caráter referindo-se ao destino de D. Fernando "Sagrou-se em honra e em desgraça[30]", pois este acontecimento

23. Almeida, 1987,25. Almeida, 1987. p. 50.

26. Lopes, 1986, p. 24.

27. Idem, *ibidem*.

28. Matos, 1992, p. 58.

29. Pessoa, 1988, p.48.

30. Idem, *ibidem*.

31. Lopes, 1986, p. 24.

32. Cirurgião, 1990, p. 175.

marcará o declínio das Grandes Navegações que culminará com o desaparecimento de D. Sebastião e a decadência do império português.

Adentrando ao «Mar Português» da *Mensagem* nos valemos, mais uma vez de Lopes: "a posição intermédia de "Mar Português" estabelece a sucessão império material-'império espiritual', porquanto no mar se simboliza a essência de um ideal ser-se português – o estar com a distância é o jamais aceitar se vencido, o não se contentar de ser vencedor"[31]. Dentro desta perspectiva temos o surgimento da *hora* no poema, "Occidente", o tempo é parte da posição tomada pelo Poeta "sobre a maneira como se processaram os descobrimentos portugueses[32]". Ele justifica a escolha feita e a *hora* sinaliza os elementos que levaram os portugueses a decisão de se lançarem as viagens ultramarinas: "Fosse a hora que haver ou a que havia"[33].

Os poemas da segunda parte giram em torno de personalidades ligadas aos Descobrimentos como Vasco da Gama e Fernão de Magalhães, e de acontecimentos que ilustram as viagens em si como o «O Monstrengo». Em vista disso, a *hora* assinala o momento do declínio irreversível do império lusitano no poema «Última Nau» que levou D. Sebastião e fez Portugal mergulhar no "nevoeiro" da decadência que é associado ao período filipino, isto é, o domínio espanhol sobre Portugal, assim como, o prenúncio do clímax da narrativa que será alcançado na terceira parte. A *hora,* aqui, tornar-se-á a "expressão da confiança no encontro supremo para o qual tendem as esperanças[34]" de voltar ao período de glórias vivido outrora através de uma porta mística (Mysterio) que o poeta preconiza: "Não sei a hora, mas sei que há a hora"[35].

A seguir, o poeta encerra «Mar Português» com o poema «Prece» em que pede a Deus o retorno do império e dos áureos tempos de Portugal; e, com isso, nos aproximamos do ponto mais alto da *Mensagem* e da *hora* em que temos a expressão máxima (conforme Brechon) do "seu caráter original, que é o de unir numa mesma inspiração a exaltação do sentimento nacional, os mitos do Sebastianismo e do Quinto Império, o espírito da gnose e da tradição iniciática[36]". Em vista disso, na terceira parte «O Encoberto» a narrativa torna-se, segundo Lopes, "o lugar onde o sonho, a viagem que é a criação poética, conflui com a vontade de mudança[37]" num momento de desventura,

33. Pessoa, 1988, p. 56.
34. Matos, 1992, p. 58.
35. Pessoa, 1988, p. 58.
36. Brechon, 1996, p. 535.
37. Lopes, 1986, p. 25.
38. Pessoa, 1988, p. 63.
39. Matos, 1992, p. 58.

novamente, retomada pela *hora* no primeiro poema «D. Sebastião» da subdivisão «Os simbolos»: "SPERAE! Cahi no areal e na hora adversa". O inconformismo e a decepção do Poeta com a situação de Portugal no presente da narrativa estão claramente marcados no poema «Terceiro» da subdivisão «Os Avisos»: "Quando é o Rei? Quando é a Hora?"[38]. Neste último verso "o Rei e a Hora (maiusculadas) fundem-se, equivalem-se[39]" e a *Hora* passa a designar a *nação portuguesa* assumindo um caráter coletivo e ao mesmo tempo messiânico em que como nos esclarece Antonio Cirurgião: "o profeta encontra lenitivo para a sua mágoa no sentir e no pensar no futuro Redentor de Portugal, (...) É curioso notar que a pergunta com que fecha a segunda estância - «Quando é a Hora?» - encontrará o seu eco no último poema da *Mensagem*"[40].

O último verso do poema «Nevoeiro» merece atenção especial de nossa parte, não só por encerrar a *Mensagem*, mas por apresentar um problema relativo ao cânone pessoano quer seja pela ausência do original, quer pela ausência do próprio Poeta para esclarecer a questão. Confrontamos duas edições de *Mensagem* – a de António Cirurgião e outra de Maria Alliete Galhoz e José Augusto Seabra. Na primeira encontramos a *hora* grafada com letra minúscula e na segunda a mesma aparece com letra maiúscula. Dentro de nossa análise esta diferença suscita duas interpretações diferentes, que vale a pena serem aqui apresentadas e discutidas. No *Olhar Esfíngico sobre Mensagem* de Cirurgião temos a análise do próprio autor, que enfatiza o profetismo anunciado por Pessoa associando a *hora* com a ressurreição de Portugal e o cristianismo[41]. Com isso, a resposta a pergunta feita no poema «Terceiro» de "Os Avisos" propõe um momento - «É a hora» - com um caráter individual e de uma *hora* terrena e presente e restritiva quando dá um caráter religioso restrito ao catolicismo. Ao passo que em *Mensagem – Poemas Esotéricos* o uso da maiúscula na *Hora* não só enfatiza o anúncio sobre o renascimento de D. Sebastião pelo "apelo do oculto que aparece como valor fundamental que deve renascer para que com ele renasça Portugal[42]". Este é esotérico e transcendental, por outras palavras, não está associado a uma crença específica e, embora os laços com o cristianismo sejam explícitos, há outras componentes herméticas em "um livro tão abundantemente embebido em simbolismo templário e rosicruciano[43]" como afirma o próprio Fernando Pessoa. Com isso, de acordo com a nossa leitura «É a Hora!»[44] (em maiúscula) realça o "valor heróico, esta realidade que empolga o

40. Cirurgião. 1990, p. 241.

41. Idem, p. 266.

42. Lopes, 1986,, p. 28.

43. Pessoa, 1990, p.259.

44. Pessoa. 1988, p. 66.

45. Matos, 1992, p. 58.

46. Santos, Maria Irene R. S., 2000, p. 306.

poeta[45]" e, por isso, é uma resposta mais condizente a pergunta: "Quando é o Rei? Quando é a Hora?" E, ainda, espelha o caráter desta obra que como nos esclarece Maria Irene Ramalho Sousa Santos: "O sentido colectivo desta escolha, quer dizer, o empenhamento social da poética pessoana, tem evidentemente a sua expressão máxima em *Mensagem*"[46].

No início desta análise colocamos duas epígrafes que mostra a trajetória descrita pelo nosso trabalho. A primeira é um verso de Fernando Pessoa muito difundido que sintetiza não só o fazer literário, assim como qualquer outro projeto que o homem queira levar a cabo. E que sem dúvida norteou a própria obra do Poeta e a sua paixão pela Língua Portuguesa e consequentemente por Portugal. Na segunda epígrafe encontramos a visão de um *caleidoscópio sem lógica*; esta imagem poderia ser uma metáfora da obra pessoana e da incompreensão que causou em sua época e até mesmo depois dela. De fato, já aprendemos bastante sobre o funcionamento dele e ainda podemos ver *desenhos diferentes* expressos em suas obras – são únicos e de uma originalidade poucas vezes vista por olhos leigos ou especializados.

Esta análise foi iniciada com uma citação de Massaud Moisés a respeito do léxico pessoano e no decorrer de nossa análise vislumbramos muitas outras características presentes na obra do Poeta, que vão além do simples esgotamento significativo de determinadas palavras. Sem dúvida, trata-se de uma ferramenta importante, que nos permitiu descortinar os muitos matizes apresentados pelo poeta, sob os plurissignificados da palavra *hora* nos mais diversos textos que foram aqui abordados. Parece-nos agora que este trabalho ressalta melhor uma relação biunívoca, entre os matizes semântico-pragmáticos que a *hora/Hora* vai ganhando nos diferentes co-textos[47] pessoanos com, por um lado, um vetor reconhecidamente fundamental na obra de Fernando Pessoa –o tempo, a visão do tempo, a reação perante o tempo, e demais manifestações encontradas neste trabalho–, e por outro lado, com as duas mais fortes hipóteses de estruturação global do sentido daquela obra –a saber, ou a mundividência imanentista e suas conseqüências, ou a visão esotérica e a intervenção profético-messiânica. Por fim, fizemos um percurso que vai desde o início dos estudos sobre a sua obra até a atualidade, criando assim uma linha do tempo sobre a visão da crítica literária em relação a obra do Poeta.

BIBLIOGRAFIA

BRECHON, Robert. *Estranho Estrangeiro uma biografia de Fernando Pessoa*, trad. Maria Abreu, Pedro Tamen. Lisboa: Quetzal, 1996.

47. Reis e Lopes, 2002. p. 86.

CIRURGIÃO, António. *O olhar esfíngico da Mensagem e a Concordância*. 1ª ed. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo*. In: Sep. Revista *Colóquio*, 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1971.

LOURENÇO, Eduardo. «Pessoa e o Tempo», in *Actas – IV Congresso Internancional de Estudos Pessoanos – secção brasileira*, vol I. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 1988.

MARTINS, Cabral. *Poesias de Álvaro de Campos*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *A vivência do tempo em Fernando Pessoa e outros ensaios Pessoanos*. Lisboa: Editorial Verbo.1992.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa – Aspectos de sua problemática*. São Paulo: Edusp, 1957.

OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta de. «É a Hora: Futuro e Tradição de Antero a Pessoa», in *Atas do 4º Congresso da ABRALIC – Literatura e Diferença*. Florianópolis: 1995.

PADRÃO, Maria da Glória. «O tempo ou o absurdo», in *A metáfora em Fernando Pessoa*. Colecção: Limiar – Ensaio 5. 2ª ed. Porto: Limiar, 1981.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf e Jacinto Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1986.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Apresentação crítica e linhas de leitura de Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.

PESSOA, Fernando. *Mensagem – Poemas Esotéricos*. Edição Crítica José Augusto Seabra 1ª ed. Porto: Fundação Eng. A. Almeida, 1993.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus: seleção poética*. Seleção e nota editorial [de] Afrânio Coutinho. Estudo crítico-biográfico por Maria Aliete Galhoz.10ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. «Explicação de um livro», in *Obras de Fernando Pessoa – Prosa*. Textos estabelecidos e prefaciados por António Quadros. Vol. VIII. Lisboa: Multilar, 1990.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Almedina, 2002.

SANTOS, Maria Irene Ramalho Sousa. «A Hora do Poeta: O Hyperion de Keats na Mensagem de Pessoa», in *IV Congresso Internancional de Estudos Pessoanos – secção norte-americana*. Vol 1. Porto: Fundação Eng. António Almeida, 2000.

PESSOA E(M) SARAMAGO

Adriana Alves de Paula Martins
Universidade Católica Portuguesa (Viseu)

«Saberemos alguma vez quem somos?»
(José Saramago, «O General della Rovere», *A Bagagem do Viajante*)

«Muito do que se escreve não passa de glosas do já dito.»
(José Saramago, «Vendem os deuses o que dão», *Deste Mundo e do Outro*)

I.

Os escritores foram sempre obrigados a lidar com a influência dos seus precursores literários na sua obra ao longo da história literária com diferentes graus de ansiedade, como Harold Bloom já demonstrou no seu trabalho seminal *The Anxiety of Influence* (1973). Embora não seja o meu objectivo analisar aqui os pressupostos teóricos de Bloom, é um facto que, por um lado, alguns escritores transformaram a alegada ansiedade numa espécie de fardo quase insuportável de carregar nas cenas nacional e internacional, enquanto, por outro lado, há outros que reconhecem o legado de uma personalidade literária notável, subtilmente transformando este último num interessante exercício inventivo que não só ilumina e interroga a importância da obra do precursor, como também dialoga com ela através de técnicas e estratégias inovadoras.

No contexto literário português, dois nomes despertaram diferentes reacções: Luís de Camões e Fernando Pessoa. Para alguns poetas do século XX, Camões e Pessoa constituíram-se num fardo em dois planos distintos, ou seja, no plano da produção literária e no plano da recepção pragmática, como se Camões e Pessoa fossem uma espécie de «angels in the house»[1], que era necessário matar, de forma que os outros autores pudessem não só escrever, como também ser lidos livremente.

É inquestionável que a obra de Pessoa pode ser lida como uma tentativa de o poeta lidar com a importância de Camões na cultura portuguesa. *Mensagem* é indubitavelmente um longo poema que assenta, dentre outros aspectos que não importam para esta discussão, na necessidade que Pessoa tinha de reavaliar

1. Estou a pedir emprestada a imagem do «anjo» a Virginia Woolf, no ensaio «Professions for Womens» (1988), embora Woolf utilize a metáfora num contexto diverso.

o papel de Camões no que diz respeito à sua própria poesia e à construção do Portugal imaginado por si (Pessoa). Por outras palavras, é impossível ler a *Mensagem* de Pessoa sem dialogar com *Os Lusíadas* de Camões ou então imaginar que, de alguma forma, Pessoa queira incarnar a idea do «Super-Camões».

No quadro da literatura portuguesa do século XX, as várias tentativas de José Saramago de lidar com o legado de Camões e de Pessoa são muito interessantes. Saramago abertamente reconhece a influência de ambos os autores como uma mais-valia. Ao realizar estimulantes exercícios de citação (Matei Calinescu [1991] e Adriana Martins [2002]) no âmbito de diferentes géneros literários, Saramago homenageia ambos os escritores, ao mesmo tempo que interroga os protocolos de leitura que têm informado a recepção de Camões e de Pessoa, com especial ênfase nos usos ideológicos que os regimes políticos têm feito das obras dos dois autores e, mais especificamente, as implicações da configuração mítica da identidade nacional portuguesa pela máquina ideológica salazarista. Dito de outra forma, nos seus textos, Saramago tenta tresler («misread», no sentido expresso por Bloom) Camões e Pessoa para revisitar e redimensionar não só as interpretações já existentes, como também as manipulações ideológicas a que as obras dos dois autores estiveram sujeitas.

Neste trabalho, estou particularmente interessada em tresler Saramago quer como herdeiro literário, quer como crítico de Pessoa. O meu propósito é demonstrar como, no projecto literário do Prémio Nobel de 1998, Pessoa é uma presença marcante, não sendo encarado como um fardo. Pelo contrário, nos textos saramaguianos, Pessoa e a ênfase colocada nos intertextos pessoanos desencadeiam a reflexão sobre a representação, sobretudo porque Pessoa permite que Saramago problematize, através dos seus textos ficcionais, o carácter fragmentário de qualquer representação. Este último sublinha não só a impossibilidade da representação total do mundo empírico, abordada por Saramago sob uma óptica pós-moderna, mas também o grau refinado de artifício que os textos literários podem incarnar.

Partindo da ideia de que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984) representa o expoente máximo da ilustração estética e labiríntica do fingir de Saramago, na sua tentativa de ultrapassar a influência de Pessoa na sua obra, o meu objectivo é demonstrar como o projecto literário de Saramago reflecte, desde o seu início, nomeadamente desde as suas crónicas, a influência de Pessoa em três diferentes planos: (i) o técnico-compositivo; (ii) o temático, e o (iii) o ideológico. Através da análise desses três níveis em algumas crónicas literárias representativas, retiradas de *Deste Mundo e do Outro* (1971) e de *A Bagagem do Viajante* (1973), pretendo examinar como os fantasmas de Pessoa e/ou daqueles que habitam a sua alma configuram e determinam a perspectiva de alteridade privilegiada por Saramago na sua obra literária como um todo, e nos seus romances, em particular.

II.

Em várias ocasiões, Saramago afirmou que tudo o que se relacionava com o seu projecto literário poderia ser encontrado nas suas crónicas. Eu já afirmei em outro lugar, inspirada pelo próprio Saramago na crónica «Viagens na Minha Terra», de *Deste Mundo e do Outro*, que as crónicas saramaguianas podiam ser compreendidas como *pré-textos* que informaram os romances do escritor, uma vez que as crónicas se constituem num laboratório de escrita criativa[2]. Para além disso, como Maria Alzira Seixo (1987) apontou, não só os principais temas que seriam desenvolvidos pelo escritor nos seus romances a partir de *Manual de Pintura e Caligrafia* emergem nas suas crónicas, como também é neste último domínio que Saramago refina alguns dos artifícios estético-literários que seriam decisivos para a escrita dos seus romances, o que me leva a buscar traços de Pessoa, referências aos seus temas favoritos e redimensionamentos de algumas das suas convenções de escrita nos textos de *Deste Mundo e do Outro* e de *A Bagagem do Viajante*.

Começo por referir o título do volume publicado em 1971, *Deste Mundo e do Outro*. É sintomático que o primeiro volume de crónicas literárias, desde o título, aluda à importância que Saramago dá à articulação deste mundo (conotado com o mundo empírico ou com o do presente) e outros mundos possíveis (conotados com o mundo do passado e das memórias)[3]. É importante recordar que Pessoa notabilizou-se por expandir o seu mundo e a sua alma em muitos outros, o que é traduzido pela sua sofisticada e labiríntica heteronímia. Isto não significa dizer que Saramago crie heterónimos nas suas crónicas. Porém, o seu interesse em questionar a representação do mundo empírico através da crónica afasta-o de outros cronistas que permanecem circunscritos aos limites dos eventos quotidianos que normalmente fornecem aos escritores a matéria para as suas crónicas. Saramago vai para além do mundo «real» (aquele do presente ou o do passado), a fim de chamar a atenção do seu leitor para as ambiguidades da representação, seja ela literária ou não, o que definitivamente favorece o diálogo entre o facto e a ficção, bem como entre o *eu* e o *outro*.

A escolha deste título, que faz referência a mais do que um mundo, faz com que a crónica de Saramago assuma uma dimensão epistemológica que deve ser compreendida como um meio de auto-conhecimento (do cronista e do leitor), que permite ao cronista (e, por extensão, ao leitor também) ver-se como um viajante através de espaços físicos e literários, bem como através de tempos, opção que me faz reconhecer ecos da busca de Pessoa por si através dos seus textos e daqueles dos seus heterónimos. O texto de abertura de *Deste Mundo e*

2. Cf. a crónica «Viagens na Minha Terra» (Deste Mundo e do Outro, pp. 51-53). Sobre as crónicas de Saramago, enquanto pré-textos e laboratório de escrita criativa, ver Adriana Martins (1999: 101).

3. Cf. Adriana Martins (1999: 98).

do Outro, que conta a história de um homem que vivia fora de uma cidade murada e que queria atravessar os muros, reforça o valor dessa busca, principalmente quando o narrador, no primeiro e último parágrafos de «A Cidade», utiliza a moldura clássica dos contos de fada («era uma vez»), assinalando, desde logo, a passagem para o mundo da ficção, e revelando, no final do texto, que a cidade era o próprio homem, cujo nome correspondia ao primeiro nome de Saramago, José[4]. Por outras palavras, ao associar o seu próprio nome à cidade murada, o escritor sugere que as suas crónicas representam uma espécie de viagem interior, através da qual o outro que habita o *eu* emergirá num processo que pode ser igualmente estendido ao leitor.

A atracção de Saramago pela construção de mundos possíveis e pela busca que a eles é inerente[5], que seria conseguida com mestria em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e em *História do Cerco de Lisboa*, nos anos oitenta, já é evidente em «Travessa de André Valente», também de *Deste Mundo e do Outro*. O que me interessa nesta crónica é, antes de mais, a modelização ficcional que Saramago faz das personagens e, mais especificamente, a importância que o escritor concede às potencialidades contidas na dimensão do fantástico, através do encontro do narrador com o fantasma de Bocage em Lisboa e, posteriormente, através da referência específica ao Jardim de Santa Catarina, aonde ambas as personagens dialogam. De facto, tal como Horácio Costa (1997: 108) já apontara, este texto pode ser considerado como um embrião de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, romance em que Saramago não só ressuscita Pessoa dos mortos, como também transforma Ricardo Reis numa personagem ficcional, fazendo-o retornar do Brasil depois de saber da morte de Pessoa, sobrevivendo ao seu criador e com ele dialogando na economia da narrativa[6]. É necessário recordar que, no romance publicado em 1984, apesar de o Reis saramaguiano e de o fantasma de Pessoa encontrarem-se em partes diferentes de Lisboa, Reis escolhe o bairro do Alto de Santa Catarina para alugar um apartamento, onde era visitado pelo fantasma de Pessoa, ganhando esta parte de Lisboa, de onde os navios podiam ser avistados de longe, uma importância particular no romance.

Ao conversar com o fantasma de Bocage na sua crónica, Saramago reconhece o poeta como uma personalidade literária importante na cena cultural portuguesa, sugerindo, através da modelização de um fantasma, como os poetas habitam a memória cultural nacional, atravessando as obscuras fronteiras deste e de outros mundos, apesar da passagem do tempo. Esta insinuação é reforçada pela incorporação subtil de um dos versos de Bocage no

4. Cf. Isabel Moutinho (1999: 82).

5. Sobre a construção saramaguiana dos mundos possíveis, ver Adriana Martins (1994).

6. No que à crónica de Saramago diz respeito, ver, dentre outros e para além de Horácio Costa (1997), Adriana Martins (1999) e Isabel Moutinho (1999).

tecido da crónica. Incorporação que antecipa os vários exercícios de citação que Saramago viria a realizar em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, através da inserção de excertos das odes de Reis e dos versos de Pessoa. Este processo de assimilação foi igualmente utilizado para incorporar manchetes de jornais nacionais e internacionais, publicados em 1936, cruciais para a análise da representação do mundo na década de 1930. De uma forma curiosa e engenhosa, este processo permitiu que Saramago jogasse um jogo com o leitor, já que ele inseriu no romance alguns versos da sua própria lavra, que o leitor mais desavisado poderia facilmente atribuir a Reis. É como se Saramago, através deste jogo textual, estivesse a desempenhar o papel de um dos heterónimos de Pessoa, atitude que, ludicamente, pode ser interpretada como uma tentativa do romancista de superar a ansiedade da influência de Pessoa no seu labor poético[7].

Uma variante interessante do exercício de citação realizado em «Travessa de André Valente» pode ser encontrada em «Vendem os Deuses o que Dão» (*Deste Mundo e do Outro*, pp. 117-119), crónica em que Saramago faz abertamente referência a Fernando Pessoa e à sua arte poética. Ao afirmar no segundo parágrafo que «muito do que se escreve não passa de glosas do já dito», Saramago glosa o verso de Pessoa (Horácio Costa, 1997: 106-108) para sublinhar «a luta do homem para conservar a sua alma», recuperando, de alguma forma, a temática central do texto de abertura do volume. No entanto, o aspecto mais interessante desta crónica reside no facto de Saramago reconhecer a importância da glosa de textos já escritos e consagrados, aspecto que se torna particularmente relevante quando romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (no que à glosa poética e jornalística diz respeito) e *História do Cerco de Lisboa* (no que concerne às ambiguidades da representação historiográfica) são considerados. Numa fase posterior do projecto literário de Saramago, vale a pena chamar a atenção para o intricado processo de inter- e intra-glosa que é realizado em *O Homem Duplicado*, através do qual Saramago dialoga com o seu próprio projecto literário como um todo, relevando deste diálogo o elevado grau de auto-reflexividade da obra e a consciência do escritor em relação ao seu trabalho de uma maneira que, em certa medida, lembra a busca de Pessoa pela sua alma fragmentada através da sua poesia e a dos seus heterónimos. Infelizmente, esta discussão obviamente ultrapassa os limites deste ensaio.

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos considerou a transformação do heterónimo de Pessoa, um ser de papel, em personagem romanesca como um gesto ficcional ou, como ela apropriadamente denominou, uma «armadilha

7. Sobre os fantasmas de Pessoa e, em particular, sobre a alegoria de Pessoa como um fantasma em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ver Paulo de Medeiros (1998).

ficcional»[8]. Pedindo à Maria Irene Ramalho a ideia da armadilha ficcional e adaptando-a aos meus propósitos, concentro a minha atenção num texto de *A Bagagem do Viajante*, intitulado «O General della Rovere», a fim de assinalar um outro exemplo da influência de Pessoa na escrita saramaguiana. Nesta crónica, encontro dois tipos de armadilhas ficcionais. A primeira relaciona-se com o plano técnico-compositivo, a partir do momento que Saramago conta a história de uma personagem de um filme de Roberto Rosselini «General della Rovere», que era um impostor e cujo nome real era Brandone. Brandone trabalha para os nazis, desempenhando o papel de sósia do já morto General della Rovere, com o intuito de denunciar um chefe da resistência italiana. O que me interessa é o facto de Brandone assumir a personalidade do General della Rovere de tal forma que ele se transforma num homem completamente diferente que acaba por ser morto. No que diz respeito ao plano técnico-compositivo, a modelização de Brandone lembra-me, de alguma forma, o fingimento pessoano. No entanto, é sobretudo no plano temático que esta crónica denota a influência de Pessoa, uma vez que a transformação de Brandone no General leva-me a abordar o interesse de Saramago pela temática do duplo, um dos temas mais importantes e prolíficos no projecto literário do autor, o que eu considero como uma outra espécie de armadilha ficcional, já que o duplo claramente problematiza a questão da alteridade, preocupação central do escritor. Quem não se recorda da transformação de H., pintor, em H., escritor, em *Manual de Pintura e Caligrafia*; ou dos paralelos entre Raimundo Silva e Mogueime em *História do Cerco de Lisboa*; ou de Blimunda e da mulher do médico como uma espécie de almas gémeas em *Memorial do Convento*; ou do fantasma de Pessoa e do Ricardo Reis saramaguiano como um duplo do heterónimo de Pessoa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*; ou ainda dos ecos da modelização de Raimundo Silva na composição ficcional do Sr. José em *Todos os Nomes*; ou ainda da modelização de Tertuliano e a do seu duplo em O *Homem Duplicado*?

Se as figurações do duplo em Saramago reflectem a influência de Pessoa, o mesmo pode ser dito, no plano ideológico, da associação que Saramago faz do cronista com o viajante, o que se torna evidente quando os dois títulos dos volumes de crónicas aqui analisados são considerados. O cronista viaja entre este e outros mundos, carregando, na sua bagagem, as suas observações e experiências, convertendo-as em matéria para a sua ficção. Eu defendo que a influência de Pessoa torna-se manifesta no que à relevância dada pelo cronista ao olhar diz respeito. Relevância que me leva a sublinhar a gradação «olhar, ver, reparar», que implica um grau progressivamente apurado de acuidade visual.

8. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos faz especificamente referência à armadilha ficcional em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Sobre o mesmo assunto, ver Adriana Martins (2002, cap. 9).

Necessário é frisar que o verbo «reparar» é semanticamente ambíguo em português, já que denota não só a ideia de olhar com atenção, mas também aquela de emendar. A gradação referida permeia o projecto literário saramaguiano, adquirindo um significado particular em termos epistemológicos e ideológicos. Isto porque, dentre os objectivos de Saramago, destaca-se a necessidade de aprofundar o conhecimento que o leitor tem do mundo, transformando-o não só num sujeito crítico, mas também em alguém que intervém no mundo para transformá-lo num lugar onde impere a igualdade e a justiça.

Foi Maria Alzira Seixo (1998: 177-179) quem chamou a minha atenção para o facto de, na obra de Pessoa, e, especialmente, no *Livro do Desassossego*, atribuído ao semi-heterónimo Bernardo Soares, o tópico da viagem representar mais do que um tema, revelando-se como uma espécie de busca discursiva intelectualizada do sujeito, processo que está estreitamente associado com o olhar do escritor e, consequentemente, com a leitura e interpretação do mundo. Eu considero as potencialidades axiológicas e ideológicas deste processo particularmente produtivas no que diz respeito às crónicas saramaguianas, já que, a título de exemplo e dentre outros, em textos como «Jogam as Brancas e Ganham» (107-110) e «Ir e Voltar» (187-189), de *A Bagagem do Viajante*, o cronista se assume como alguém que, através das suas histórias, tem um papel a desempenhar: ele não só tenta descobrir e compreender as ambiguidades do mundo que ele contempla como um transeunte, mas também leva o seu leitor a buscar o seu eu interior e a reflectir sobre o seu papel na colectividade, intervindo activamente neste mesmo mundo. Nesse sentido, a relação estreita que o cronista estabelece com o leitor, tentando com ele dialogar, vai para além da leitura que Bernardo Soares/Pessoa faz(em) do mundo, já que, em Bernardo Soares e de acordo com Maria Alzira Seixo (178), o olhar do transeunte informa um projecto que é irónico e niilista. Apesar do aparente cepticismo que emerge das crónicas de Saramago, o seu projecto literário, alimentado pelo seu desejo inesgotável de intervir no mundo, não pode ser considerado niilista, já que, como o leitor aprende depois de ler *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e ao contrário da crença do Ricardo Reis pessoano, sábio não é aquele que contempla o espectáculo do mundo e eu acredito que este aspecto ideológico já é problematizado por Saramago nas suas crónicas.

III.

Em suma, este breve estudo sobre a influência de Pessoa nas crónicas literárias de Saramago prova como, desde o início do seu projecto literário, Saramago procurou reconhecer e lidar com a irresistível ascendência de Pessoa em relação à sua obra e à cultura portuguesa em geral. A fim de retornar ao conceito de Bloom relativo à ansiedade da influência, estou convencida de que,

através das suas crónicas, entendidas como *pré-textos* para os seus romances, e através de alguns artifícios literários que referi, Saramago antecipa que é capaz de tresler o trabalho do seu precursor, aspecto que viria a ser confirmado com a publicação dos seus romances, quando Saramago definitivamente inscreveu o seu nome entre os poetas e escritores «poderosos» («strong poets and writers») do cânone ocidental.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2003): "A Mundividência Saramaguiana ou a Coerência na Busca da Materialização da Ordem Necessária", em *Em Louvor da Linguagem*. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Ed. Colibri, pp. 23-30.

BLOOM, Harold (1991): *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia* (trad. Miguel Tamen), Lisboa, Cotovia.

CALINESCU, Matei (1991): "Some Remarks on the Logic of Period Terms: Modernism, Late Modernism, Postmodernism", Dedalus, 1, pp. 279-292.

CAMÕES, Luís de (1987): *Os Lusíadas* (org. Emanuel Paulo Ramos), Porto, Porto Editora, 5ª ed.

COSTA, Horácio (1997): *José Saramago - O Período Formativo*, Lisboa, Ed. Caminho.

MARTINS, Adriana Alves de Paula (1994): *História e Ficção: Um Diálogo*, Lisboa, Fim de Século.

MARTINS, Adriana Alves de Paula Martins (1999): "A Crónica de José Saramago ou uma Viagem pela Oficina do Romance", *Colóquio/Letras*, 151/52, Janeiro-Junho, pp. 95-106.

MARTINS, Adriana Alves de Paula Martins (2002): *A Construção da Memória da Nação em José Saramago e Gore Vidal*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras, Viseu, Universidade Católica Portuguesa.

MEDEIROS, Paulo (1998): "Fantasmas de Pessoa: Amat, Saramago, Tabucchi", em EARLE, T. F. (org. e coord.) *Actas do Quinto Congresso da AIL*, Oxford/Coimbra, pp. 1061-1070.

MOUTINHO, Isabel (1999): "A Crónica segundo José Saramago". *Colóquio/Letras*, 151/52, Janeiro-Junho, pp. 81-91.

PESSOA, Fernando (1986): *Obra Poética* (org., introd. e notas Maria Aliete Galhoz), Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (2003 [1998]): *Livro do Desassossego* (ed. Richard Zenith), Lisboa, Assírio & Alvim, 4ª ed.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (1995): "A História, o Vagabundo e a Armadilha da Ficção", *Limites (Anais do 3º Congresso da ABRALIC [1992])*, São Paulo, Ed. USP, pp. 317-327.

SARAMAGO, José (1985 [1977]): *Manual de Pintura e Caligrafia*, Lisboa, Ed. Caminho, 3ª ed.

SARAMAGO, José (1986 a [1971]): *Deste Mundo e do Outro*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (1986 b [1973]): *A Bagagem do Viajante*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (1986 c [1984]): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Ed. Caminho, 8ª ed.

SARAMAGO, José (1987 [1982]): *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 4ª ed.

SARAMAGO, José (1989): *História do Cerco de Lisboa*, São Paulo, Cia. das Letras.

SARAMAGO, José (1995): *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (1997): *Todos os Nomes*, Lisboa, Ed. Caminho.

SARAMAGO, José (2002): *O Homem Duplicado*, Lisboa, Ed. Caminho.

SEIXO, Maria Alzira (1987): *O Essencial sobre José Saramago*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SEIXO, Maria Alzira (1998): "Figurações da Viagem no Livro do Desassossego", em *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Eds. Cosmos, pp. 171-179.

WOOLF, Virginia (1988): "Professions for Women", em BARRETT, Michèle (ed.). Virginia Woolf. *Women and Writing*, The Women's Press.

VERDADE E IDENTIDADE: OS LABIRINTOS DO EU-OUTRO(S) EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Therezinha de L. C. Zilli
Centro Universitário Fundação Santo André

Resumo: Com o objetivo de aprofundar questões de identidade e verdade – identidade como a verdade de si e do outro -, estudou-se a narrativa *O homem duplicado*, de José Saramago. Para isso, buscou-se apoio em teóricos como Foucault, Derrida e Authier-Reuz. A partir da análise do título da obra, foi possível depreender a fragmentação identitária da personagem principal Tertuliano Máximo Afonso, cujo nome, por si só, remete a uma multiplicidade de textos históricos que, por sua vez, o definem enquanto professor de História. Do mesmo modo, seu duplo Daniel Santa-Clara – ator secundário de filmes e comédias -, remete a vários textos, ligados ao cinema à religião. É nesse labirinto de identidades, constituídas pelo outro, que personagens se encontram consigo mesmas e se descobrem múltiplas na ilusão do *UM*. Tal como o *phármakon* de Platão (Derrida, 1997), o *phármakon*-escritor Saramago "prepara a poção mágica", no espaço de sua alquimia-obra.

Palavras-chave: identidade, verdade, sujeito, discurso, heterogeneidade, intertextualidade, justiça.

Neste ensaio, procuramos defender a idéia de que a "narrativa" *O homem duplicado*, de José Saramago, constitui um profundo questionamento do que seja identidade e verdade, identidade como verdade de si e do outro. Para isso, recorremos a teóricos como Foucault, Derrida, Lacan e Authier-Revuz . Desta, tomamos a noção de heterogeneidade do sujeito e do discurso. De Lacan, a noção de sujeito. De Derrida, principalmente a noção escritura enquanto inscrição de si. De Foucault, as noções de verdade e de justiça.

A esse respeito, é importante a prevalência da afirmação que consta da página 81 da obra em análise "as grandes verdades não passam de trivialidades". Que "grandes verdades" são essas? E por que "triviais"? O que esconde esse enunciado? Como encontrar a entrada e a saída desse labirinto? Parece-nos que o narrador-escritor-Esfinge, ao propô-lo na "voz" da personagem Tertuliano Máximo Afonso, "um simples professor de História", lança ao leitor – à semelhança do que foi lançado a Édipo – o enigma da escritura pela variedade de temas que esconde, para que ele (des)faça, (des)teça o pano e (des)cubra, nos meandros do labirinto, os mistérios (enigmas relativos à natureza das coisas e à natureza do homem). Assim, em nome da verdade-texto, o leitor-Édipo, para não cair nas armadilhas da escritura esfíngica, à luz do título *O homem duplicado*, deve (des)construir, pouco a pouco, o que parece evidente (as obviedades ou

trivialidades), isto é, o emaranhado jogo de significados da mensagem fundamentalmente ambígua, plurissignificativa de uma obra que poderia ser denominada pós-moderna.

Assim, a obra de José Saramago apresenta-se ao leitor desprevenido com um título "prosaico". E por quê? Pela simples associação imediata, por parte do leitor, com a clonagem humana, tema da atualidade. Do título é possível inferir que se trata de dois homens que se assemelham, e, por isso, são (ou parecem) duplicados, leitura possível como veremos adiante; é até admissível imaginar, de forma antecipada, que se trata de uma crítica à clonagem. Entretanto, nenhuma dessas leituras corresponde à profundidade do tratamento dado pelo escritor à obra que escancara o duplo do duplo, ou melhor, a multiplicidade de tudo e de todos. E isso já se manifesta na própria linguagem.

Na expressão "o homem duplicado", a presença do artigo definido - "o" – deveria identificar o objeto designado pelo nome a que se liga, delimitando-o, extraindo-o dentre os "objetos" da mesma classe, como aquele que já foi (ou será imediatamente) conhecido do ouvinte-leitor – quer através do discurso (que dele faz menção) quer através da dêixis (que o mostra, ordenando-o espacial e temporalmente). Mas não é só isso. Por ter sua origem no demonstrativo *illum, illa*, o artigo definido garante-lhe outro valor – o de demonstrativo "este". Tem-se, então, já no título, a duplicidade de função do definido como demonstrativo e adjunto. Mas, o que o adjunto determina? O substantivo "homem" que é usado, ao mesmo tempo, em sentido genérico – Homem – e, em sentido estrito – "indivíduo", que, mais adiante, reconhecemos tratar-se de Tertuliano, personagem presentificada pelo narrador (este homem).

Por outro lado, o adjetivo deverbal "duplicado" (re)afirma a dupla funcionalidade do artigo: o homem é duplicado e este homem duplicado. Ou seja, é o (= este) homem, Tertuliano Máximo Afonso, personagem catalizador da história-ficção e é o outro(s) da História, Quinto Septimo Florêncio Tertuliano – clérigo do século II. Aliás, Tertuliano remete, pela própria etimologia, a "tertúlia" que, como substantivo coletivo, significa "reunião familiar, agrupamento, assembléia". Vê-se aí a multiplicidade se denunciando.

Entretanto, outras vozes ecoam do onomástico Tertuliano Máximo Afonso, isto é, de sua "árvore" genealógica. As raízes dessa árvore-história simbolizam, para ele, o seu eixo no mundo. Esse Cosmo vivo – símbolo da vida em perpétua evolução – tem como ascendentes, do lado materno, a família dos Máximos e, do lado paterno, os Afonsos. Do primeiro, (con)firma o exílio em si mesmo: "É verdade tenho andado um pouco embaixo (...) o que sucede é que tudo me cansa e aborrece, esta maldita rotina, esta repetição, este marcar passo" (p. 14), característica ortodoxa dos Máximos. Do lado paterno, a herança dos Afonsos portugueses e espanhóis. Destes, tal como no passado, o nome traz à lembrança, os vários reis das dinastias de Borgonha e de Avis. Dessa forma, de seu prenome e nome emerge uma polifonia de vozes que ditam usos e costumes a Tertuliano,

cuja prova documental é ser "professor de História do ensino secundário" (p. 35). Agraciado pelo narrador com esse epíteto, Tertuliano, como ser originário de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado em suas raízes, expõe a situação-limite: descobrir seu lugar-papel no mundo.

Como um simples professor, Tertuliano parece recorrer ao *Khaírein* de Platão: "manda passear os mitos", para libertar-se de um ensino tradicional e, assim (r)estabelecer o ensino da História a partir do momento presente. A proposta do *Khaírein*-Tertuliano-Máximo-Afonso é feita em nome da verdade. Os temas, para ele, estão inscritos em qualquer livro, enquanto o presente – o discurso em presença do fato e, portanto, dos interlocutores – teria mais solidez, já que filtrado, em sua matéria de excessos imaginativos, criaria uma posição mais cômoda para manejar o texto. Para que essa atitude se configure, é necessário (re)aprender a arte de ensinar tal como a arte do "bonsai": plantar em uma bandeja-aluno os fatos, conduzi-lo ao aprendizado da concentração, da reflexão e imprimir-lhe uma determinada orientação, podando-lhe as raízes e as arestas. Convém lembrar que, no léxico "bonsai", as vozes interiores que dele brotam indiciam a imagem do duplo – de um lado, o natural-árvore e, do outro, a construção, a arte miniaturizada.

Dessa forma, ao propor a inversão do método de ensino da História, Tertuliano deseja investir, da mesma maneira que o arqueólogo, no conhecimento das evidências e não nas relações de causa e efeito proporcionadas pela linearidade que vem do passado para o presente, "como se as palavras guardassem seu sentido, os desejos, sua direção, as idéias, sua lógica" (Foucault: 1979, p.15).

O epíteto, atribuído a Tertuliano, traz, de modo simplista, a ilusão de identidade – fixa, estável – da personagem, que busca o tempo todo o autoconhecimento, ou melhor, a verdade de si mesmo. Como a identidade se constrói sempre a partir do outro com o qual o sujeito se identifica, Tertuliano se vê projetado literalmente numa fita de vídeo que lhe fora sugerida por um colega, professor de matemática. O filme "Quem Porfia Mata a Caça" – um aforisma – sintetiza muito bem o que acontece com Tertuliano em sua frenética e obsessiva busca: encontrar a caça e ser por ela "caçado". Esse filme exerce tal fascínio sobre Tertuliano que se vê inteiramente identificado e preso do profundo desejo de conhecer-se através do outro. Sua perseverança – para não dizer obstinação – em conhecer o seu duplo, cujo nome artístico é Daniel Santa-Clara, lança-o – e ao(s) outro(s) – em peripécias trágicas, das quais ele(s) não consegue(m) se livrar. Mas quem é Daniel Santa-Clara? É o pseudônimo de António Claro, um ator secundário de filmes "históricos" e comédias. O prenome Daniel anexado ao "Santa-Clara" remete ao desejo de António e, conseqüentemente, de Tertuliano, de tudo ver, vencer com clareza e ter poder, enfim, de ser melhor e superior aos outros. Por esse motivo, Tertuliano rejeita a denominação de António em favor do onomástico artístico que evoca aquele que desejaria ser (ou que é): um herói.

O que se observa de especial na obra de Saramago é o tratamento dado a um discurso sobre identidade, em que o outro se manifesta como duplo do eu, trazendo, a todo momento, o já-dito, discursos outros da História da Humanidade. É essa singularidade que despertou uma possível leitura, a organização do "romance" como tragédia. Tragédia, não concebida como nos tempos imemoriais da Grécia e dos gregos, mas capturada pelo olhar aquilino de um autor preocupado com o momento hodierno. Isso porque há uma tendência atual à supervalorização da temática em torno da identidade, não mais vista como unidade, mas múltipla, heterogênea. Como um tema antigo e atual, é a identidade o ponto de encontro entre o velho e o novo.

Ao lado desse tema, há o da verdade buscada pelo ser humano, uma verdade de si mesmo que perpassa a tragédia e a obra. Por isso, as palavras de Tertuliano ressoam por toda a obra: " as grandes verdades são trivialidades" (p. 81). O que isso representa para ele? Não as verdades científicas que marcaram e marcam a humanidade, mas as verdades locais e pessoais que se fazem memória e história e que constituem a identidade individual e/ou social. Em suma, Tertuliano é o aquém enquanto além e o agora enquanto outrora.

Como sabemos, a tragédia de Sófocles "narra" a história de um soberano e de seu povo que, "ignorando uma certa verdade, conseguem, por meio de técnicas, descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano" (Foucault: 1996, p. 31): quem matou Laio? Como saber a verdade? Pela constatação, pelo litígio, pelo testemunho, pelo desafio e/ou pela prova? Todas as respostas a essas questões são conduzidas pelo acoplamento de testemunhos diferentes: de Apolo – o deus – e de Tirésias – o cego adivinho –, como prescrição de uma maldição; do escravo que vem de Corinto anunciar a Édipo a morte de Políbio – o pretenso pai de Édipo – e de outro escravo que escondera a "verdade" em sua cabana: Édipo-criança.

Se a tragédia *Édipo-Rei* representa o primeiro testemunho de práticas judiciárias da busca da verdade, o mesmo ocorre em *O homem duplicado,* onde (res)soa uma "tertúlia" de vozes literárias que transpõe para o discurso os (des)encontros do mesmo e do outro.

O processo discursivo, marcado pela auto-referencialidade, pela intertextualidade, pela pluralidade de registros –coloquial-senso comum, histórico, ficcional, religioso– presentifica-se através de sua linguagem especular onde avultam implicações ideológicas e contextuais. Nesse "rio da história", enunciador de "verdades triviais identitárias" o narrador e seu(s) duplo(s) – escritor-revisor-crítico-leitor de si mesmo -, bem como Tertuliano se vêem no espelho do olhar do(s) outro(s), tal como a obra que (se) "reflete" (n)outras, clássicas, atuais, inéditas, num eterno (re)dizer. É, pois, na e pela voz do narrador cindido, múltiplo –contador de histórias, crítico(s)–, que se ouve uma sinfonia de vozes a entoar um canto-discurso nos mais diferentes "tons romanescos".

É "contra todas as verdades ensinadas" (p. 15) que Tertuliano, tal como Édipo, desafia os limites da prudência, do "bom senso", com o intuito de conhecer o paradeiro (destino) do(s) outro(s) duplicado(s). Cego pela (des)razão, escreve à produtora de filmes de Daniel Santa-Clara, a fim de obter o endereço do ator. Tal atitude desafiadora, de injúria, de ultraje, de desmedida – a *hybris* – é marcada, inicialmente, por uma traição à namorada, Maria da Paz. Isso porque, ao dirigir-se, por meio de carta, à produtora de filmes, ele o faz em nome de Maria da Paz que, ao saber, exclama: "Ah!, o meu nome não foi mais do que uma máscara, a máscara do teu nome, a máscara de ti" (p. 166). Isso se deu porque "o novelo do espírito humano tem muitas e variadas faces" (p. 96).

A carta, como toda missiva de fã, surpreende a todos pelo inusitado do discurso. Nela, além do desejo (natural) manifesto em obter uma fotografia autografada com o endereço de Daniel Santa-Clara, há sugestões para um melhor aproveitamento da personagem em papéis de relevância, de proeminência internacional. Com a resposta em mãos, os atos de Tertuliano passam a ser mais desafiadores: telefona à residência de António Claro/ Daniel Santa-Clara; fala com Helena, esposa de António, como se conversasse com a esposa de Daniel; circula como "patrulha clássica" nas cercanias do apartamento do casal. O ambiente em que decorrem essas ações adensa-se, passo a passo, tornando-se mais trágico. A ida às proximidades da residência do(s) seu(s) duplo(s) é marcada por um ritual cinematográfico: adquire, em um loja de departamento, barba e bigode postiços para não ser reconhecido. Eis o "remédio-disfarce". Assumindo-se no(s) outro(s), Tertuliano não ouve a voz do senso comum – papel exercido pelo coro dos anciões na tragédia grega – que o adverte sobre o agir intempestivamente:

> o papel do senso comum na história de vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos onde a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da ação (p. 156)

Ressalte-se que o discurso do senso comum, reacionário, como diz o narrador, e o próprio discurso deste, estão eivados de provérbios e de expressões coloquiais, populares, carregadas pela tradição, que buscam analisar os fatos, aconselhar e indicar caminhos, como por exemplo: "tens uma batata quente nas mãos" (p. 31); "põe uma pedra sobre o assunto" (p. 223); "nunca se pode ter tudo" (p. 108). Essa "cartilha popular" é a síntese da internalização de verdades históricas à semelhança das tábuas da lei, oferecidas a Moisés, verdadeiros mandamentos, ordenadores da conduta humana, paródia do código de Hamurabi que, com seus duzentos e cinqüenta artigos, registrou, em um mural, normas de convivência e aceitação do(s) outro(s).

Outra voz a rememorar a constituição da tragédia clássica é a *anagnórise*, isto é, o reconhecimento que, na presente narrativa, se manifesta, primeiramente, no encontro do(s) duplicado(s), através dos vídeos cassetes e das telas cinematográficas. Mais tarde, ele se efetiva, num lugar ermo, longe dos

olhares curiosos, provocando, em António, uma forte reação de surpresa:

> Não caio em mim de assombro, disse, numa voz que já não parecia a de Daniel, imaginei (...) mas confesso-lhe que não estava preparado para o que tenho diante de mim, o meu próprio retrato (p. 214)

Tal reação contrasta com a calma do outro–Tertuliano: "Eu já passei por essa fase" (p. 214). Note-se que o pasmo de António/Daniel é paradoxal, pois vem de um sujeito acostumado a representar papéis, em que, muitas vezes, o real aparece como inautêntico, falso. Já a placidez de Tertuliano (des)vela a crença de que o fora - António/Daniel - já o constitui como sujeito, a tal ponto que a identificação não mais lhe causa espanto. Dessa maneira, para os outros – leitores e demais personagens – passa a impressão de que domina a situação, de que é detentor do poder e, nesse sentido, capaz de provocar milagres, mudando o curso da natureza e da história. No entanto, tal como acontece com Édipo-Rei, com Salomão e com o próprio Narciso (p. 246), conseqüências terríveis advêm desse "falso" poder, que desafia os deuses e, portanto, o destino: ao enviar a António a barba dentro de uma caixa-presente (de grego), Tertuliano fornece ao (seu) outro o instrumento de seu próprio extermínio, colaborando para que se cumpra a lei de Talião: "olho por olho, dente por dente", ou seja, aquilo que permitirá a António disfarçar-se para vigiar e conhecer Maria da Paz, com quem marca encontro como se fosse Tertuliano. Invertem-se os papéis, desta feita: António passa a ser Tertuliano e assume o controle da situação.

Como um "prisioneiro de zenda" (p. 56), Tertuliano dispõe os vídeos por ordem de datas - do mais antigo ao mais recente -: "O Código Maldito", "A Deusa do Palco", "Passageiro sem Bilhete", "A Morte Ataca de Madrugada", "O Alarme Tocou Duas Vezes", "A Vida Alegre", "Um Homem como Outro Qualquer", "Diz-me Quem És" e "Telefona-me Outro Dia". Desse modo, os filmes re(a)presentam uma tentativa de organizar "o caos [que] é uma ordem por decifrar" (p. 8), ou melhor, de (re)conhecer-se no(s) outro(s). Mas essa aparente (des)ordem põe em destaque, também, a constituição da narrativa: o mundo criado pela linguagem-imagem. Esta evoca, parodicamente, o percurso trágico dos acontecimentos narrativos. É a denúncia, pela linguagem, do que vai mal no mundo. Os títulos funcionam como vozes que antecipam, controlam e ordenam os atos de Tertuliano que, conscientemente, deseja apenas pôr em prática seu plano de ação: dar ordem ao seu caos mental – copiar o(s) nome(s) do(s) ator(es) secundário(s) que se repetem.

Na verdade, esses dados são os artifícios fornecidos pelo narrador-escritor que indicam ser ele que, como um *panopticon*, vigia, controla e explica o objeto-narrativo, antecipando os episódios que estão por vir. As expressões-títulos formam, entre si, uma espécie de rede, ardilosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real. Assim, sugerem e, mais do que isso, enfatizam a perspectiva

bakhtiniana de orquestração de numerosas vozes ideológicas: o código de Hamurabi, os dez Mandamentos ou as tábuas da lei de Moisés, o Corão, o Talmud, o Torá duplicados, siameses, (re) escritura das mesmas lições: a imagem da crise interior de autoconhecimento. Ou seja, os enunciados fílmicos fazem mais do que trazer a imagem antecipatória do *factum* - acaso, destino como triunfo de egos isolados -, eles manifestam um aglomerado heteroglota de vozes a exprimir o (re)fluxo da verdadeira narrativa, a iluminar tudo o que é invisível e indizível, na alquimia do que se acredita ver e ouvir.

É como professor, como um soberano – senhor de seu dizer –, que Tertuliano construiu uma imagem fabricada e "natural", real e virtual, móvel e imóvel, de si mesmo. Tal imagem mais não é do que a ilusão de identidade, marcada por alguns traços definitórios que julga possuir: origem (nome de família), endereço, profissão. Mas, ao ser instigado pelo professor de Matemática, transforma-se num indivíduo "sem destino", um ser "sem bilhete", que não mais comanda seus atos. Desmorona-se o "castelo do prisioneiro de zenda", pois como o rei Salomão, julga saber tudo e, mais do que isso, conhecer-se. Perdida a identidade e, portanto, a verdade de si mesmo, Tertuliano vê-se reduzido a um "lugar" – professor de História -, por duas vezes, desconstruindo-se, assim, como sujeito absoluto e intemporal que pensava ser. Sem identidade pessoal, ele percorre o corpo dos "vídeos" – em busca do elo perdido – o (re)conhecimento de si mesmo: "(...) às vezes tenho até a impressão de não saber exatamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou" (p. 65).

Observe-se que esse excerto marca a impossibilidade de Tertuliano explicar-se como sujeito, (re)construindo, pela linguagem, as marcas inconciliáveis do sujeito cindido, dividido. São os desajustes do eu-Tertuliano diante do próprio (des)concerto. Como sujeito do enunciado, ele oscila entre "quem sou" e "o que sou". O primeiro, constituído pelo imaginário, pura exterioridade, por ter um nome a preservar, por exercer uma função – professor de História para o ensino secundário -, por saber-se filho de D. Carolina Máximo, ou seja, todo um rastro de transparências, ditadas por um papel-imagem-social contido na escritura. O segundo –"o [sujeito] que sou" – sujeito do inconsciente, que, num primeiro momento, Tertuliano "tem a impressão" de conhecer parcialmente ("...não saber <u>exatamente</u> o que sou") para terminar negando-o completamente ("não sei o que sou"), como múltiplo, heterogêneo, constituído pelo(s) outro(s). A essa multiplicidade não tem acesso a não ser pelas fagulhas e fragmentos que escapam, à revelia do consciente, pelos interstícios porosos da linguagem, ao provocar reações inesperadas, incontornáveis como a angústia e a depressão, vividas, de forma acentuada, pela personagem, a partir do momento em que se pôs – de modo mais obsessivo – à busca de si mesmo.

É esse enredado labirinto esfíngico construído pela linguagem – negação do autoconhecimento, afirmação da pessoa (social), negação total do saber-se sujeito – que manipula e duplica a relação dual do desejo de ser eu-aquele(s)-

outro(s)-eu(s). É nessa espécie de jogo que se lança Tertuliano: fragmenta-se a história do sujeito que se crê autônomo, senhor do seu destino. Pois é na volúpia desse canto - ser eu-outro(s) – canto de cisne cinematográfico – que Tertuliano é levado para fora de si e morre no gozo inebriante do canto solidão. Todos esses momentos têm lugar em nome da verdade e, mais do que isso, da verdade no conhecimento de si: a identidade ilusória do **UM** que esbarra na complexa inefabilidade do inconsciente do sujeito.

Ao buscar uma glória imediata, passageira – eu-outro(s)-ator de cinema – Tertuliano recebe de presente Helena – uma figura (des)velada – que se ergue acima dos cadáveres de António/Daniel e Maria da Paz. Helena (esta e a de Tróia), vítima impudica que se oferece e é oferecida a Tertuliano, aceita (in)voluntariamente servir ao novo senhor. Assim, nada mais resta a Tertuliano do que aceitar o veredicto premonitório de sua mãe-Cassandra-Carolina: "Pelos vistos, para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de pareceres ser outro" (p. 156). Esse é o *factum*, tragédia trivial, de todo ser humano (sujeito): ser (o) outro, viver/aceitar o estranho que nos constitui, porque nos habita, o estranho/estrangeiro em nós mesmos (Kristeva, 1988).

Tal como o *phármakon* de Platão (Derrida, 1997), que seduz e atrai qualquer um e o faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais e habituais, o *phármakon*-escritor-Saramago "prepara a poção mágica", no espaço de sua alquimia-obra (*O homem duplicado*) – esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço -, para que o leitor absorva as virtudes ocultas da escritura como uma diversão, um jogo paródico de múltiplas e variadas receitas.

BIBLIOGRAFIA

AUTHER-REVUZ, J. (1990): "Hetergeneidade(s) enunciativa(s)", in *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n.19, pp. 25-42.

CORACINI, M. J. (1991): *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência*. São Paulo/Campinas, EDUC/Pontes.

DERRIDA, J. (1997): *A farmácia de Platão*, São Paulo, Iluminuras.

FOUCAULT, M. (2000): *A arqueologia do saber*, São Paulo, Forense.

FOUCAULT, M. (1996): *A verdade e as formas jurídicas*, Rio de Janeiro, Nau.

FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica do poder,* Rio de Janeiro: Graal.

KRISTEVA, J. (1988): *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.

LACAN, G. (1966): "O estágio do espelho como formador do eu", in *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998, pp. 96-103.

XXIV

LITERATURA/CULTURA:
ÉPOCA MEDIEVAL/RENASCENTISTA

JOHAN GARCIA DE GUILHADE E OS POSSÍVEIS *ESCÁRNIOS DE AMIGO* NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

María do Socorro de Oliveira Brandão
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Neste estudo, revisitamos algumas cantigas de Johan Garcia de Guilhade que poderiam enquadrar-se no reduzido grupo dos *escárnios de amigo*. Baseados na dimensão paródica dos gêneros amorosos, estes textos dão conta de uma nova lição do canto de mulher. Em Guilhade, por trás da *autonominatio*, revela-se, com freqüência, a contratextualidade da *cantiga de amigo*, já que, servindo-se do eu lírico feminino, o trovador denuncia o seu comportamento anti-cortês como poeta em textos que se aproximam do *gap*.

Palavras-chave: Johan Garcia de Guilhade, escárnios de amigo.

A mistura dos gêneros nos cancioneiros com finalidade paródica vem sendo apontada desde os primeiros estudos dedicados à lírica profana galego-portuguesa[1]. No âmbito dessa tradição (tanto a *cantiga de amor* quanto *a cantiga de amigo*) teriam sofrido interferência do terceiro gênero (as *cantigas de escárnio e de maldizer*), motivando uma série de textos que não se inserem facilmente nos limites de um ou de outro gênero.

O que se pretende nesta comunicação é refletir brevemente sobre certos aspectos de algumas cantigas que se poderiam enquadrar no reduzido grupo dos textos chamados "escárnios de amigo", no *corpus* da Lírica profana galego-portuguesa (1996). Como é sabido, não há nenhuma classificação anterior a esta que introduz claramente o conceito de *escárnios de amigo* com base na definição de *escárnios de amor*

> *Escárnios de amigo* son composicións burlescas que retoman, cunha finalidade cómica, a linguaxe e os *clichés* das *cantigas de amigo*. Burlas e improperios da namorada cara ó seu amigo, ou situacións habituais presentadas cun sesgo burlesco forman parte do *escárnio de amigo*[2]

Entre as cantigas classificadas como *escárnios de amigo* na *LPGP*[3] encontra-se: *Don Airas, pois me rogades* (18, 12), *Don Mendo, vós veestes* (18, 16) e *Falavan duas*

1. C. Michaëlis trata do tema (1904: II, 218-219), também, quando introduz o termo *escárnio de amor* (1904: II, 540) e ao referir-se aos limites dos gêneros da cantiga de Johan Soarez Coelho *A* 166 *B* 318 *A tal vej' eu aqui ama chamada* (79,9) na *Randglossen* I sobre o processo da ama (2004: 31).

2. *Cf. LPGP* (1996: I, 28-29).

3. *Cf.* também Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-256).

irmanas, estando ante sa tia (18, 19), de Afonso X; *Disse, amigas, don J[o]an Garcia* (70, 15), *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24), *Veestes, amigas, rogar* (70, 51), *Vistes, mhas donas quando noutro dia* (70, 54) de Johan Garcia de Guilhade; *Mal me tragedes, ai filha, porque quer' aver amigo* (85, 13) de Juião Bolseiro; *Un sangrador de Leirea* (100, 2) de Men Rodriguez de Briteiros; *O que me d' Ensar corrudo* (130, 2bis) de Pero Larouco.

No entanto, a esta lista poderíamos acrescentar nomes de outros autores que se atreveram a burlar os esquemas da escola, introduzindo textos que se desviam do paradigma da *cantiga de amor / amigo* como Pedr' Eanes Solaz *Eu sei la dona velida* (117, 2) ou Roi Paez de Ribela, *Maria genta, Maria genta de saya cintada* (147, 8), *Mala ventura me venha* (147, 7) e *A donzela de Bizcaya* (147, 1), etc. Entre estas cantigas, algumas composições deixam de ser consideradas *escárnios de amigo* porque o trovador desestabiliza o conceito da *Arte de Trovar* (Tavani, 1999: 41) que distingue um "eu" lírico masculino para a *cantiga de amor*, e feminino para a *cantiga de amigo*[4], provocando ambigüidades genéricas.

De acordo com Scholberg (1971: 129), as burlas dos trovadores incidiram não apenas sobre a teoria do amor cortês, mas sobre suas formas e suas técnicas, retomando o critério de Lapa que diz respeito à mistura dos gêneros[5]. Estes dois autores classificam apenas como textos paródicos estas cantigas vistas como *escárnios de amigo*, dentre as quais duas de Afonso X (*Don Airas, pois me rogades* (18, 12) e *Don Mendo, vós veestes* (18, 16)), uma de Roi Paez de Ribela (*Mala ventura me venha* (147, 7)[6]) e uma de Men Rodriguez de Briteiros (*Un sangrador de Leirea* (100, 2)[7])

Videira Lopes (1998: 191-193) também trata da questão, com base no trabalho dos seus antecessores, identificando apenas quatro cantigas como sendo "os únicos exemplares do escárnio de amigo" (*ibidem* 193)[8], aos quais

4. O eu lírico da *cantiga de amigo*, com freqüência, cede espaço tanto para o homem quanto para a mulher. Nalgumas cantigas, no entanto, o recurso da voz pode ser a clave para o entendimento de questões relativas ao contratexto ou à paródia de gênero, como é o caso de Roi Paez de Ribela, Pedr' Eanes Solaz, e ainda de Guilhade nas cantigas em que se identifica o *gap*. *Cf.* Oliveira Brandão (2002).

5. R. Lapa (1981: 186) trata da mistura do gênero *cantiga de amigo* e *cantiga de escárnio* ao referir-se à cantiga de Lopo Liáns *B* 1343 *V* 950 *D' esto son os Zevrões de ventura minguada* (87, 8) e da paródia do gênero de amigo (*Ibidem*, 176) quando faz referência à cantiga de Juião Bolseiro *B* 1171 *V* 777 *Mal me tragedes, ai filha, porque quer' aver amigo* (85, 13).

6. Esta cantiga faz parte do grupo de *escárnios de amor* na classificação atualmente aceita (*LPGP*, 1996: II), junto a mais duas (*A donzela de Biscaya* (147, 1) e *Maria Genta, Maria Genta de saia cintada* (147, 8)), todas inseridas na seção de *escárnio e de maldizer* dos cancioneiros.

7. Também atribuída a Joan Fernandez d' Ardeleiro em *V* 936, ainda que, para Oliveira (1994: 363-364) trata-se de uma inserção tardia. Neste trabalho preferimos manter a opção da *LPGP* (1996: I, 19), que confere a Men Rodriguez de Briteiros a autoria da cantiga em questão, seguindo *B* (1330).

8. Trata-se das cantigas: *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (18, 19), de Afonso X; *Un sangrador de Leirea* (100, 2), de Men Rodriguez de Briteiros; *Non á meu padre, a quen peça* (130, 1) e *O que me d' Ensar corrudo* (130, 2bis), de Pero Larouco.

acrescenta um outro texto, de Pero Garcia Burgalês, *Dom'na Maria [Negra], ben talhada* (125, 9), pela "utilização paródica que faz das expressões típicas da cantiga de amigo" (*ibidem*, 192), utilizadas em outros textos[9] "como nos contratextos das cantigas de amor" (*ibidem*, 193).

Considerações à parte sobre a singularidade dos poetas que cultivaram a paródia dos gêneros na lírica profana galego-portuguesa, neste trabalho, excepcionalmente, voltaremos nossa atenção para a produção de Johan Garcia de Guilhade[10], na qual predominam as *cantigas de amigo* (21) sobre as *de amor* (17)[11]. Nos apógrafos[12], a localização dos seus textos considerados pela crítica atual[13] como *escárnios de amigo* não parece ter qualquer relevância para o entendimento da questão[14]:

> *B* 746, *V* 348 *Vistes, mhas donas: quando noutro dia*
> *B* 751, *V* 354 *Veestes, amigas, rogar*
> *B* 777, *V* 360 *Fez meu amigo gran pesar a mí*
> *B* 787, *V* 371 *Disse, amigas, don J[o]an Garcia*

Para C. Michëlis, à índole "folgazã" de Guilhade se enquadrariam:

> Poesias agradáveis e lygeiras, de rythmo agil e vivo. Cantares de amigo e balletas de refran em que a musa palaciana entra em íntimo consórcio com a do povo essas é que jorram sem esforço de seus labios sorridentes, traduzindo ingenuamente impressões de amores faceis. Essas é que revelam as suas qualidades de dizedor voluvel, vaidoso, dom-juanesco, e pouco orthodoxo, voluntariamente em oposição

9. V. Lopes faz referência às cantigas de Roi Paez de Ribela aproximando-as do contratexto da cantigas de amigo, acrescentando que "toda uma apropriação paródica do universo natural destas cantigas, mostram-nos que, não tendo o mesmo peso numérico dos "escárnios de amor", a paródia às cantigas de amigo não deixou de ser, em maior ou menor grau, praticada pelos trovadores e jograis galego-portugueses" (1998: 193).

10. Tanto nas seções *de amor* e *de amigo* como na seção *de escárnio e de mal dizer* em *B* e *V* o poeta foi registrado como Johan de Guilhade. Somente na seção *de amigo* dos manuscritos italianos Johan de Guilhade e Johan Garcia dialogam no interior dos textos pelo viés do *autonominatio* com três cantigas em que Johan Garcia é citado e quatro citam Johan de Guilhade, ou Guilhade. Também no *Cancioneiro da Ajuda*, Michaëlis (1904: 443, I) introduz a série com o nome e o topônimo. Estudos mais recentes dão conta da identidade de dois trovadores, sendo identificado –por J. A. Souto Cabo, num documento de 1268, conservado no Arquivo da Catedral de Ourense– o poeta Johan Garcia, sobrinho de Nun' Eanes e autor de apenas duas cantigas: *B* 845 *V* 431 e *B* 646 *V* 432. *Cf.* Souto Cabo (1994: 157).

11. Entre estas, destaca-se um *escárnio de amor* transmitido somente em *Ajuda* (*A* 328 *Cuidou-se amor que log me faria* (70,13)), além de mais três localizáveis nos apógrafos: *B* 425, *V* 37; *B* 1485, *V* 1097; *B* 1500, *V* 1110.

12. De acordo com Oliveira (1994: 362), as cantigas de Guilhade se encontram "correctamente inseridas nas respectivas seções de B/V".

13. *Cf.* Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-256).

14. Para Oliveira (1994:362) a inserção tardia de três autores –Estevan da Guarda, Pero d' Ornelas e Afonso Sanches – teria provocado a cisão da sua obra presente na seção de amor e em dois lugares na de amigo. Por sua vez, frequentemente estas cisões parecem afetar a divisão tripartida dos gêneros (Oliveira Brandão, 2004: 365-374).

> com as theorias abstractas e as hyperboles aristocraticas do amor. Uma especie de Sordello galaico-português, ou antes um modesto precursor de Juan de Encina, o grande-lyrico (1904, II, 408).

Além do perfil[15] deste trovador, segundo a grande investigadora, chama-nos a atenção o fato de que em pelo menos sete das 21 *cantigas de amigo*, por artimanha do autor, a amiga faz referência nominal ao poeta. *Ementando*-o? A começar por *B* 746, *V* 348 *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), cantiga que se afasta do texto considerado canônico, precisamente quanto ao conflito das vozes. Observe-se a última estrofe:

> (…)
> Sempr' averá don Joan de Guilhade,
> mentr' el quiser, amigas, das mhas dõas
> (ca ja m' end' el muytas deu e muy bõas);
> des i terrey-lhi sempre lealdade;
> mays el demanda-m' outra torpidade

O fato de revelar o segredo de amor nas *cantigas de amigo* frequentemente se traduz em queixa da namorada contra o amigo. Em Guilhade o amigo assume os riscos e desafia a sanha da amada que, apesar de tudo, segue enamorada.

De acordo com Brea-Lorenzo Gradín, "unha característica común a moitas cantigas deste trobador é a *autonominatio,* a incorporación do seu nome nas composições, que era unha forma inequívoca de individualiza-la súa produción, do mesmo xeito que fixeran os provenzais" (1998: 253). Nesta cantiga a donzela se dirige às amigas / confidentes para escarnecer o *amigo*, "don Joan de Guilhade" (III, 1) ao que parece, sinalizando contratextualmente para o *gap*. Numa *cantiga de amigo* padrão[16] isto não é bem o que se esperaria, considerando a queixa da amiga sobre o comportamento pouco cortês do amigo que sempre lhe pede algo mais –*folia* (I, 5) *torpidade* (III, 5). Com efeito, enquanto denuncia a intimidade daquela que poderá ser a *ementada* (*B* 777, *V* 360 *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24)) a voz feminina / do autor parece acentuar a contratextualidade do *gap*[17]. Além disso, não se pode negar a irreverência do poeta nos demais textos que sugerem a inversão do motivo do *gap* como *B* 751, *V* 354, *Disse, amigas, don J[o]an Garcia* (70, 15):

15. A este perfil, acrescente-se referências de Nobiling (1908: 646), Tavani (1991: 293-294), Domingues (1992: 9), todos unânimes em reafirmar a irreverência do trovador.

16. Cf. Nunes (1973: I, 1-32); Tavani (1991: 134-135); Brea-Lorenzo Gradín (1998: 9-16).

17. De acordo com Brea (2000: 404), Johan Garcia de Guilhade "recurre a la *autonominatio* en al menos siete de sus veintiuna cantigas de amigo" sem considerar os *escárnios de amigo*.

Disse, amigas, don J[o]an Garcia
que, por mi non pesar, non morria.
Mal baratou, porque o dizia,
ca por esto [o] faço morrer por mí;
e vistes vós o que s' enfengia:
demo lev' o conselho que á de sí!

El disse ja que por mí trobava,
ar enmentou-me, quando lidava.
Seu dano fez que se non calava,
(…)

Tendo em vista que nesta cantiga o sujeito enunciador se aproxima do sujeito lírico, o escárnio poderia ser do próprio Guilhade contra si mesmo[18]. No contratexto da *cantiga de amigo*, a namorada *ementada* estaria *ementando* o amigo Guilhade, o que pode ser entendido como uma transgressão dos valores corteses. Para Brea-Lorenzo Gradín (1998: 254), nesta cantiga "Johan Garcia de Guilhade recorre à voz lírica da amiga para dar conta da injúria que cometeu; desvela-lo o segredo amoroso, facendo público o nome da namorada". Da perspectiva do *gap*, sempre haverá uma reação positiva, considerando a apropriação autorial do texto ou a sua firma em definitivo. Mas, diante do contratexto, o que pretende a amiga é denunciar o comportamento inadequado do amado em sintonia com a intenção do autor.

Como é sabido, em Guilhade, para além da interferência do confronto de vozes –aqui, representado pela revelação da identidade do *amigo*–, na primeira estrofe, a amiga faz referência implícita à sua personalidade, denunciando uma face pouco apreciável do seu caráter: além de ser falso, Guilhade teria o mau hábito de falar das mulheres (I, 1-5).

Por trás da voz feminina, Guilhade continua se gabando e denunciando uma situação no mínimo constrangedora, contrária ao que se poderia esperar do trovador no nível de relação de amor: ("enmentou-me", II, 1-2). Além do mais, queixa-se a donzela: "Seu dano fez que se non calava" (II, 3), extrapolando já com insinuações ambíguas, ligeiramente, já que não se pode ter a exata dimensão do *gap*: "sabedes vós o que se gabava" (II, 5) e "pero se muyto andava gabando: *demo lev' o conselho que á de si!*" (III, 5-6). Neste nível de

18. No mesmo estilo, Guilhade apresenta quatro composições categorizadas como *escárnios de amigo* nas quais se identifica de alguma forma, quer por referências explícitas (como é o caso da *autonominatio)*, quer por referências implícitas (segundo se deduz de expressões reiteradas como *cabeça de can, cabeça de can perdudo, olhos de traedor*). São estas as cantigas: *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), *Disse don Jo[a]n Garcia* (70, 15), *Veestes, amigas, rogar* (70, 51) e *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24). Veja-se também Brea-Lorenzo Gradín (1998: 253-255), Bertolucci Pizzorusso (1999: 105-116), Ron Fernández (2000: 117-227).

confidências, parece contratextual tornar público (*emmentou-me* (II, 2)) elementos que denunciam intimidade, em última análise, anti-convencional para os padrões ético-estéticos da escola.

Com a fama de "mau" amante, Guilhade assume uma posição diante das mulheres e assegura o seu reconhecimento sociocultural: um trovador, famoso por desrespeitar as normas da cortesia. É o que se observa na segunda estrofe de *B* 787, *V* 371 *Veestes, amigas, rogar* (70, 51), que também introduz injúrias contra o amigo (Brea-Lorenzo Gradín, 1998: 253):

Cabeça de can perdudo
é, poys non á lealdad' e
con outra fala en Guilhade,
e traedor conhoçudo;
e por est', amigas, sey que tudo
quant' eu falar con cabeça de can,
logo todos saberán.

Incapaz de guardar segredo de algumas das suas conquistas amorosas, o poeta põe em xeque seu relacionamento por não inspirar nenhuma confiança: "quant' eu falar con cabeça de can, / logo todos saberán" (refrão). Mas, apesar de toda a deslealdade e das traições, Guilhade parece levar vantagem diante da amiga. Com efeito, por trás do ressentimento da amiga há uma certa dose de ironia privilegiando a inconseqüência do poeta, irreverente *traedor conhoçudo*. Tal é a sua fama que o próprio Guilhade reafirma impiedosamente: "E, se lh' eu as mhas dõas desse, / amigas, como soía, / a todo-lo el diria" (III, 1-3). E ainda diria muito mais: "E al, quanto m' el dissesse / e fala, se a con ele fezesse (III, 4-5).

Nas cantigas de Johan Garcia de Guilhade relacionadas ao *gap*, a namorada revela o nome do amigo, associando-o a expressões significativas como "olhos de traedor" e "cabeça de can!" como se observa ainda em (*B* 777, *V* 360) *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24):

e el quis oj' os seus olhos merger,
e dixi-lh' eu: "Olhos de traedor,
viide ja, ca ja vos perdõey;
mays pero nunca vos ja ben querrey."
Este perdon foy de guisa, de pran,
que ja mays nunca mig' ouvess' amor,
e non ousava vîir con pavor;
e dixi-lh' eu: "Ay cabeça de can!
viide ja, ca ja vos perdõey;
mays pero nunca vos ja ben querrey".

Nesta cantiga, a namorada traída, induzida pelas próprias amigas, perdoa o *amigo*, mas já não é capaz de continuar a relação de amor com ele por causa do habitual mau procedimento de Guilhade, o *traedor conhoçudo*, *ementado* por ela na segunda estrofe de (*B* 787, *V* 371) *Veestes, amigas, rogar* (70, 51).

No texto em questão, o poeta, contrariando as expectativas da *amiga*, faz-lhe *gran pesar*, de tal forma que ela já não consegue aceitá-lo, ainda que o perdôe. A queixa se faz mediante o registro sério do gênero canônico da *cantiga de amigo*, porém, sofre a interferência do registro popular / escarninho sob palavras cobertas como "Olhos de traedor", "cabeça de can", que sugerem mais que precisam o erotismo da *cantiga de amigo*. O tom, ainda magoado e sentido, denuncia a decepção da donzela diante do comportamento desleal do *amigo* / trovador: "Perdõey-lh' eu, mays non já con sabor / que [eu] ouvesse de lhi ben fazer" (II, 1-2).

Guilhade utiliza nestes textos uma série de termos retirados do campo semântico do *amor insatisfeito* (nos domínios da *relação de amor*), que se referem à deslealdade do *amigo* (*gran pesar*, *tamanho pesar*, *olhos / olhos de traedor*, *perdoar*, *perdoey* e o conceitual *cabeça de can*), em expresivo diálogo com outros textos do autor[19].

Além dos textos acima mencionados, nesta seqüência, talvez, caberia observar-se mais dois textos que subentendem uma inversão do paradigma da *cantiga de amigo*:

• *B* 755 *V* 358 *Per boa fe, meu amigo* (70, 39), que trata de uma situação completamente alheia às da *cantiga de amigo* do tipo *standard*. A amiga, "sexualmente liberada" (H. Macedo, 2002: 205), dá por encerrado o seu caso de amor com Johan Garcia e assume um discurso francamente anti-cortês.

• *B* 750, *V* 353 *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32)[20], na qual o eu lírico feminino zomba do poeta e do código convencional do amor cortês.

Segundo H. Macedo (2002: 205), em *B* 755 *V* 358, *Per boa fe, meu amigo* (70, 39), Guilhade retoma o discurso liberal de *B* 750, *V* 353, *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32). Nesta última, o autor confere à namorada a mesma autonomia sexual que se percebe na cantiga anterior (70, 39): "onde a interlocutora faz referência ao nobre código do amor cortês ("gran cordura", "sen") a fim de desmontá-lo em sua desdenhosa rejeição ao amante. Ambas as cantigas apresentam-se bastante distanciadas da *cantiga de amigo* convencional (Mussons,

19. Embora não seja possível afirmar que haja de fato uma seqüência narrativa entre elas, observa-se uma relação de sentido implícita, focalizando o memo assunto em todas as cantigas: *Vistes, mhas donas: quando noutro dia* (70, 54), *Disse, amigas, don Joan Garcia* (70,15), *Veestes, amigas rogar* (70, 51) e *Fez meu amigo gran pesar a mí* (70, 24) intertextualizam os mesmos aspectos, sob os mesmos pontos de vista em *B* 785, *V* 369 *Foy-s' ora d'aquí sanhud[o]* (70, 25).

20. Para Lorenzo Gradín (2000: 203), sob a epígrafe que focaliza a *coita* e a *morte de amor*, esta cantiga / contratexto seria um exemplo da inversão de motivos corteses consolidados na tradição.

1991: 180), comumente apresentadas nos circuitos literários, envolvendo a teoria do amor cortês em *B* 755 *V* 358, *Per boa fe, meu amigo* (70, 39):

Per bõa fe, meu amigo,
muy ben sey eu que m' ouvestes
grand' amor e estevestes
muy gran sazon ben con migo;
mays vede-lo que vos digo:
ja çafou!

Os grandes nossos amores,
que mí e vós sempr' ouvemos,
nunca lhi cima fezemos
como Brancafrol e Flores;
mays tempo de jogadores
ja çafou!

Ja eu faley en folia
con vosqu' [e] en gran cordura,
e en sen e en loucura,
quanto durava o dia;
mays esto, Joan Garcia,
ja çafou!

E d' essa folia toda
ja çafou!
Ja çafo[u] de pan de voda,
ja çafou!

Desde o incipit, vê-se que não estamos diante do texto comum, convencional das *cantigas de amigo*. Com efeito, a expressão "Per boa fé" parece remeter à *cantiga de amor* e "meu amigo" ao registro claro da *cantiga de amigo*. Entretanto, o que parece contrariar o texto convencional, logo na primeira estrofe, se percebe mais claramente no refrão: já *çafou!* –apagou-se; acabou (Domingues (1992: 54).

Na segunda estrofe, as inovações do poeta recaem sobre outra expressão incomum da *cantiga de amigo*, "nunca lhi cima fezemos", compreendida como "levar a cabo", no sentido de concluir (Domingues, 1992: 54), e retomam aos personagens míticos da romanística medieval (Brancafrol e Flores), parodiados como modelo de fidelidade e constância do "tempo de jogadores", outra expressão de interpretação controversa.

Na terceira estrofe, o poeta introduz uma figura retórica (um quiasmo) formada basicamente por provençalismos: *folia* e *cordura*, *sen* e *loucura*. No

entanto o que parece discutível, definitivo e contratextual está no fato de namorada *ementar* o amigo (revelando a identidade do *amigo* na estrofe III), indiferente ao amor do passado (estrofe I), bem como ao romance e ao jogo (estrofe II). Finalmente, na *fiinda*, a amiga revela-se completamente indiferente ao sonho de *pan de voda*, provavelmente a concretização do romance (numa interpretação também discutível)[21]**.** Estas seriam algumas, entre as muitas, dificuldades que este texto apresenta.

Em todo caso, nesta cantiga considerada um poema auto-satírico, o trovador retrataria, efetivamente, uma mulher "soberbamente liberada –uma *belle dame sans merci*– cujo amor por ele já gastou ("ai Dom João Garcia, já çafou!"), mas que ele claramente continua a admirar" (Macedo, 2002: 205)[22]. Por trás da voz da mulher, Guilhade provavelmente pretende exteriorizar as convicções dele quase sempre em oposição ao discurso cortês. É o que sugere a primeira estrofe do seu outro (contra) texto *B* 750, *V* 353 *Morr' o meu amigo d' amor* (70, 32):

> Morr' o meu amigo d' amor,
> e eu non vo-lh' o creo ben,
> e el mi diz logo por en
> ca verrá morrer u eu fôr;
> *e a mí praz de coraçon*
> *por veer se morre, se non.*

Para H. Macedo (2002: 203)[23] esta cantiga é uma lição de desobediência à "falsificação retórica do amor". Com efeito, a namorada paga para ver se o amigo morre de amor por ela ou se apenas finge como lhe parece. A chave para o endentimento da questão parece centrar-se no refrão, como na maioria dos textos paródicos: *e a mi me praz de coraçon / pra veer se morre se non*. Ainda, para H. Macedo (2002: 202), nesta cantiga Guilhade reune à técnica da cantiga *de amigo* o teor satírico do gênero *de escárnio* para burlar-se do amor cortês:

> Tecnicamente trata-se é claro, de uma cantiga de amigo, tal como a define a *Arte de Trovar* do Cancioneiro da Biblioteca Nacional: é a mulher quem fala. Só que ela fala sarcasticamente, como nas cantigas satíricas de escárnio, e o objeto do seu sarcasmo é o estereotipado e falso amador que afirma estar morrendo de amor por ela. Através dessa voz feminina, Guilhade zomba não apenas de si próprio, mas mais amplamente do código convencional do amor cortês encarnado nas cantigas de amor.

---

21. Segundo Domingues, "não comeremos o pão da boda (bolo de noiva), i. e., não chegaremos a casar" (1992: 54).

22. Cf. também Reckert & Macedo (1976: 94-95).

23. Para H. Macedo (2002: 202-203), o poema de Guilhade é um "exercício poético de crítica literária e uma lição de como se deve amar", tal como o poema de D. Dinis *Proençaes soen mui bem trobar* (25, 86), ainda que menos famoso, porém mais didático e irónico.

Efetivamente, a interferência da voz do trovador na *cantiga de amigo,* cujo eu lírico, segundo os cânones, em termos, deveria ser feminino, em Guilhade se processa naturalmente ao contrário, com bastante freqüência na sua produção "feminina"[24]. A *autonominatio* ocorre em nada menos de um terço[25] das *cantigas de amigo* deste trovador (Brea, 2000: 404). Muito embora o uso reiterado desse recurso revele ao mundo um perfil psicobiográfico do autor, quase sempre favorecendo a si próprio em forma de *gap*, cantigas há que fogem a essa regra, invertendo a imagem privilegiada que o trovador faz de si, como em *Per boa fe, meu amigo* (70, 39).

Para concluir, vale a pena observar-se o labor poético dos trovadores galego-portugueses quando se trata de dar a volta nos padrões esquemáticos da escola. Os textos de Guilhade que ora revisitamos dão conta de uma nova lição do canto de mulher, a dimensão paródica dos gêneros amorosos tranfigurados textual, formal e tematicamente, por aproximação ao contratexto do gênero *cantiga de amigo*. Estas composições, consideradas o reverso da *cantiga de amor*, foram também motivo de burlas (tanto do tema como da forma e das técnicas utilizadas) nos textos identificados como *escárnios de amigo*, um pequeno grupo de cantigas que se destacam como paródia de gênero ou "contratexto". Nestes textos, ao parodiar e subverter a linguagem e os clichês da *cantiga de amigo* os trovadores tratam de manifestar sua opinião e debater algumas questões relativas ao amor cortês e aos preceitos "da escola" a que pertenciam, motivando estudos e pesquisas em nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

Cancioneiro da Ajuda, edição facsimilada do Códice existente na Biblioteca de Ajuda, Lisboa, Edições Távola Redonda, 1994.

Cancioneiro português da Biblioteca Nacional (Cod. 10991), edição facsimilada, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982.

24. V. Lopes (2000: 732) esclarece em nota de rodapé sobre o eco dessas vozes que se escutam em Guilhade, principalmente nas cantigas *Fez meu amigo gran pesar a mi* (70,24) e *Vêestes, amigas, rogar* (70,51):

    Obviamente que nunca poderemos estabelecer uma sequência indiscutível entre cantigas que, na maioria dos casos, nos chegam dispersas e desordenadas. Isto não impede de assinalarmos o que chamamos ecos quando eles nos parecem evidentes, como é o caso. Para sermos rigorosos, o que é hipotético é aqui a sequência cronológica em que as colocamos, não a relação das duas cantigas entre si.

25. Sete das vinte e uma cantigas de Guilhade trazem seu nome: *Disse, amigas, don Joan Garica* (70, 15); *F[o]y-s' ora daqui o sanhud[o]* (70, 25); *Per bôa fé, meu amigo* (70, 39); *Sanhud' andades, amigo* (70, 45); *Treydes todas, ay amigas! con migo* (70, 48); V*êestes, amigas rogar* (70, 51); *Vistes, mhas donas, quando noutro dia* (70, 54).

Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803), Lisboa, Centro de Estudos filológicos, 1973.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. (1999), "L'amigo poeta" em Mª J. Lancostre *et alli* (eds.) *E vós, Tagides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Viareggio-Lucca, Baroni, pp. 105-116.

BRANDÃO, M. S. Oliveira (2002), *Escárnios de amor e de amigo. O contratexto da lírica profana galego-portuguesa*, Universidade de Santiago de Compostela [inédito].

BRANDÃO, M. S. Oliveira (2004), "A questão das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*: a outra face da produção amorosa dos poetas de *A*", em *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 565-576.

BREA, M. - LORENZO GRADÍN, P. (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.

BREA, M. (2000), "El panegírico del trovador en las cantigas de amigo", em *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, edición de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar.

DOMINGUES, A. (1992), *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsidio para o seu estudo linguístico e literário*, Braga, Editorial Franciscana.

HOLLIDAY, F. R. (1962), "The frontiers of love and satire in the galician-portuguese medieval lyric", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX, pp. 34-42.

LAPA, M. Rodrigues (1981), *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora [10ª edição].

LAPA, M. Rodrigues (1995), *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo-Lisboa, Ir Indo Edicións-Edições João Sá da Costa [3ª ed.].

LOPES, G. Videira (1998), *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa [2ª edição].

LOPES, G. Videira (2000) "Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia en João Garcia de Guilhade", em I. de Riquer - E. Losada - H. González (eds.), *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 728-733.

LPGP (1996) = *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica.* Trabalho realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, Mª C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, com o apoio de A. Fernández Guiadanes e Mª C. Vázquez Pacho, coordenados por M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia / Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", 1996, 2 vols.

LORENZO GRADÍN, P. (2000), "As cantigas de escarnio e maldicir", *Galicia. Literatura*, *Tomo XXX A Idade Media*, A Coruña, Hércules Ediciones, pp. 172-247.

MACEDO, H. (2002), "Três faces de Eva: imagens do feminino na poesia medieval galego-portuguesa", *Metamorfoses*, nº 3.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (1904), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemayer, 2 vols. [reprint, 1990, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda].

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C. (2004), *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português,* edição de Y. Frateschi Vieira, J. L. Rodríguez, M. I. Morán Cabanas, J. A. Souto Cabo**,** Coimbra- Santiago de Compostela, Unicamp-Universidade de Santiago de Compostela.

MUSSONS, A. M. (1991), "*Loucura* y *desmesura* de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa", *Revista de Literatura Medieval*, III, pp. 163-183.

NOBILING, O. (1908), "As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do seculo XIII", *Romanische Forschungen*, 25.

NUNES, J. J. (1973), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.

OLIVEIRA, A. Resende de (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri.

RECKERT, S. - Macedo, H. (1980), *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa, Assírio & Alvim.

RODIÑO CARAMÉS, I. (1997), "Escarnios de amor. Caracterización e corpus", em*Actes del VI Congrés de l' Asociació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de septembre de 1997)*, ed. de Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 245-262.

RON FERNÁNDEZ, X. X. (2000), "O *gap* na lírica galego-portuguesa: ¿Unha proxección conceptual acertada?", em *Iberia Cantat: Estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed de Juan Casas Rigal, Eva Mª Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

SCHOLBERG, K. R. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Editorial Gredos.

SOUTO CABO, J. A (1994), "Achegas documentais sobre Nun'Eanes Cerzeo, trovador galego da primeira metade do século XIII", *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14 (*Studi provenzali e galeghi* 89/94), pp. 147-176.

TAVANI, G. (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.

TAVANI, G. (1999), *Arte de trovar do cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa.* Introdução, edição crítica e *fac-símile*, Lisboa, Editorial Colibri.

VALLÍN, G. (1997), "Escarnho d'amor", *Medievo Romanzo*, XXI, pp. 132-146.

ANÁLISE E EVOLUÇÃO DA TRAGÉDIA PORTUGUESA: DA *CASTRO* DE ANTÓNIO FERREIRA À *NOVA CASTRO* DE JOÃO BAPTISTA GOMES JÚNIOR

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Agora é que eu conheço as furias todas
Toda a força de amor: elle triumpha
Da razão, da virtude, e dos Céos mesmo.

(*Nova Castro*, João Baptista Gomes Júnior)

Castro, de António Ferreira, é a primeira tragédia escrita em português e a primeira encenação da história dos amores de D. Pedro de Portugal e D. Inês de Castro, tirados da crónica para a poesia. Sobre factos acontecidos na cidade onde se representou, Coimbra, Ferreira constrói uma tragédia que conjuga formas classicistas com conteúdos modernos porque, apesar da divisão em cinco actos e a utilização do coro, do mensageiro e dos confidentes, a focagem do tema adquire uma dimensão transtemporal por ilustrar um conflito universal: a oposição entre o indivíduo e a sociedade, entre a paixão e a norma, entre o desejo e o dever.

As crónicas oferecem a versão histórica do assunto, mas vão acrescentando elementos novelescos que facilitam a passagem deste para a literatura e a sua conversão em mito[1], e foi a poesia a primeira a acolhê-lo, tanto num romanceiro oral e anónimo de tema inesiano no século XV[2] como na tradição culta, integrada pelas *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro*, publicadas no *Cancioneiro Geral* (1516), continua com a "Visão de dona Inês", carta de Anrique da Mota dirigida ao Rei D. João III, e chega até o Canto III de *Os Lusíadas* de Camões, que contribuiram para a idealização da heroína.

1. A. Quadros (1989:30) destaca que a "mitogenia portuguesa" é "um fenómeno irrecusável da nossa cultura popular e até erudita", e assinala a existência de diversos mitos, entre eles o da "Supervivência do amor (presente na história e lenda de D. Pedro e D. Inês)".

2. Já Menéndez Pelayo (1952: 153-258) assinalava que as *Trovas* de Garcia de Resende conservavam o eco de um romance velho e as semelhanças com a história de Isabel de Liar, personagem lendária inspirada em várias amantes da realeza que foram assassinadas e depois vingadas. A similitude entre o ciclo romancístico de Isabel de Liar e a lenda inesiana é reconhecida também por A. Durán (1945); C. Michaëlis de Vasconcelos (1890-1892: 192-240); P. Teyssier (1974: 571); M. D. Triwedi (1975: 30-31); E. Asensio (1989: 31-40) ou P. Botta (1999: 115-121).

Mas da lírica era preciso passar ao teatro, o género mais acessível ao público, e a *Castro* de Ferreira soube responder às preocupações do seu tempo: as reflexões sobre o poder, o peso da púrpura e as necessidades do Bem Comum, tipicamente renascentistas; mas também antecipa os parâmetros da tragédia barroca, da tragédia da modernidade[3]: o confronto entre aquilo que nos define como indivíduos e os pedidos da colectividade que, paradoxalmente, exige o sacrifício do desejo para ser como os demais, para formar parte da sociedade, o que chamámos anteriormente o confronto entre a paixão e a norma. Por isso, na *Castro* há dois grupos de personagens muito bem definidas: as que acreditam no sentimento –D. Pedro, Inês e o próprio D. Afonso, que pretende do seu filho uma coisa que ele próprio não conseguiu: o domínio das paixões– e as personagens defensoras da Razão de Estado –o Secretário e os conselheiros, embora o rei deveria pertencer a este partido. Por isso o conflito do indivíduo perante a sua sociedade, conflito universal, é mais importante que o conflito pessoal dos próprios protagonistas, que nem chegam a encontrar-se, circunstância desvalorizada pela crítica e considerada uma espécie de erro do autor que retira interesse ou dramatismo à tragédia e que foi reparado pelas versões posteriores do tema, inclusive na *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior, onde os amantes passam muito tempo juntos e o Rei discute com o Príncipe em várias ocasiões. Contudo, achamos que a configuração dramatúrgica de Ferreira, embora acusar o lastro formal classicista não foi tão errada, pois dá prioridade à transcendência do conflito sobre os efeitos da acção.

E apesar de ter marcado o caminho a seguir na constituição do género trágico em Portugal, a sua proposta não encontrou continuadores, mas o tema passou a autores espanhóis que acrescentam novos elementos. Jerónimo Bermúdez escreve, além da *Nise lastimosa,* a *Nise laureada,* onde recria a lenda da coroação de Inês depois de morta; Mejía de la Cerda (*Inés de Castro*, 1612) e Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*, 1652) introduzem uma princesa castelhana antagonista de Inês para aumentar a tensão dramática, pois o teatro do século XVII interessa-se mais pela movimentação da acção que pelas reflexões das personagens que tanto preocupavam a Ferreira.

Uma nova tentativa de recuperação da tragédia portuguesa acontece a finais do século XVIII e começos do XIX, nos quais existem várias obras sobre o tema que "pretendem recuperar a fidelidade à tradição portuguesa, sobretudo de António Ferreira"[4]: a *Tragedia de D. Ignez de Castro* (1772) – aparecida anónima

3. Vid. M. R. Álvarez Sellers (2000, I: 239-257).

4. M. L. Machado de Sousa (1987: 284).

Desta época é também uma paródia de *Reinar después de morir* e das *folhas volantes* ou *teatro de cordel*, *Só o amor faz impossiveis* (1794) de Silvestre Sylvério da Sylveira e Sylva, pseudónimo de José da Paiva, pertencente ao género —existente também em França— do *provérbio*, que ele chamou *parábola*, e consistente em ilustrar um ditado ou aforismo com que termina o próprio texto.

numa *folha volante* mas atribuída a Nicolau Luís–, a *Castro* (1781) de Domingo dos Reis Quita, a *Ignez* (1774) de Manuel de Figueiredo –não há notícias da sua representação–, a *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior –escrita em 1798, conhece ao menos dez edições entre 1803 e 1857[5]– e uma outra *Nova Castro* (1812) de Joaquim José Sabino. Escolhemos a obra de Baptista Gomes para fazer a análise da evolução do tema e do género por ser a de maior êxito na época, como provam as citadas edições e o prémio recebido da Academia Real das Ciências em 1799. Foi além disso a primeira obra dramática portuguesa traduzida para francês, por Ferdinand Denis em 1823[6], e foi traduzida para alemão em 1841 por Alexander Wittich.

A *Nova Castro* de Baptista Gomes é uma obra pensada para agradar aos espectadores, com todos os elementos necessários para comover e impressionar o público. Mantém algumas cenas-chave da tragédia de Ferreira e segue, como ele, as unidades classicistas de lugar, tempo e acção, mas muda o carácter das personagens, aumenta o seu número e modifica as razões do conflito, que é o mesmo que o ilustrado por Vélez de Guevara: D. Afonso, ignorante do casamento secreto do seu filho com Castro, tenta casá-lo com uma infanta castelhana; a resistência do Príncipe provoca o seu ingresso no prelo, momento aproveitado pelos conselheiros para justiçar Inês.

Mas o primeiro traço de destaque é o carácter absolutamente positivo da heroína. Desapareceram dela a arrogância marcada por Ferreira –"Por mim lhe aborreciam altos estados,/por mim os nomes de princesas grandes,/por tão grande me havia nos seus olhos" (I, vv. 57-59)– ou a vaidade mostrada por Vélez de Guevara (II, vv. 515-543). Agora Inês pensa sempre no bem dos outros antes do seu e abandona o orgulho da competição mantida com Constança na obra portuguesa ou com D. Blanca na obra espanhola para aceitar sem reserva as decisões de D. Afonso, de cuja necessária assunção tenta convencer o Príncipe. Sente-se mesmo culpabilizada pela morte de Constança –"Trahi sua amizade,/(...)assassinei-a" (I p. 2)– e arrependida do mal causado; curiosamente, as suas primeiras palavras vão dedicadas a ela:

> (Ignez entra en scena delirante e horrorisada)
> IGNEZ. Sombra implacavel! Pavoroso espectro!
> Não me persigas mais... Constança! eu morro. (I, p. 2)

5. A. Roig (1983: 568-570) assinala que "1803 est la date généralement admise de la première édition" e acrescenta as edições de 1813, 1814, 1815, 1817, 1826, 1838 (duas edições), 1843, 1850, 1857, 1908 e uma edição sem data considerada anterior à de 1908.

6. F. Denis (1823: 37) diz: "La tragédie de Gomez jouit de la plus grande célébrité à Lisbonne, et elle me paraît digne d'être accueillie favorablement en France. (...) C'était vraiment à lui qu'appartenait l'honneur de régénérer la gloire dramatique de la nation."

E S. Cornil (1952:100) precisa: "Traduite en français, la *Nova Castro* fut rééditée neuf fois en quarante ans; c'est avec l'*Inès de Castro* de La Motte et *Reinar después de morir*, la pièce qui fut jouée le plus souvent."

E dizemos curiosamente porque Baptista Gomes conserva uma cena fundamental, a do sonho premonitório de Inês[7], mas muda profundamente a sua situação –no começo da obra e não no meio como Ferreira– e a sua natureza. Inês já não sonha com um leão ameaçador e com lobos que rasgam o seu peito, senão com o espectro da rainha a quem arrebatou o amor do seu marido e que agora sai do sepulcro para cravar-lhe "No peito agudos ferros" (I, p. 2) e arremessá-la "á morada dos mortos" (I, p. 2)[8]. Se em Ferreira ou Vélez o sonho antecipava o futuro e fazia Inês duvidar da sua sorte, aqui lembra o passado e mostra uma Inês atormentada que vê próximo o seu fim pelo pecado cometido: "Não é um sonho, Elvira, são remorsos" (I, p. 2), embora a confidente tente consolá-la dizendo que o pecado já está purgado com o casamento (I, p. 2), argumento empregue também por Ferreira (III, vv. 1021-1023).

E a personagem equivalente ao Secretário, D. Sancho, fala com ela em lugar de falar com o Príncipe, de "carácter violento, caprichoso" para "que o convenças/A beneficio seu, e em teu proveito,/A cumprir sem demora os seus deveres:/Eu sei que na sua alma podes tudo/E das tuas virtudes tudo espero" (I, p. 3). Inês não parece ser temida pela sua influência sobre D. Pedro, como acontecia na obra de Ferreira, e continua a dar provas do seu espírito de sacrifício: "antes quero/Morrer, do que lembrar-me que sou causa/De que o Príncipe falte aos seus deveres" (I, p. 3). Mas na tragédia os desejos formulados como premonitórios cumprem-se. Chega D. Pedro e tenta convencê-lo do dever de obedecer ao pai, mas o Príncipe recusa fazê-lo porque as verdadeiras intenções do Rei, a quem qualifica de tirano, são casá-lo com D. Beatriz, uma infanta castelhana, como já fez com Constança (I, p. 4).

Começa o segundo acto com uma discussão por esse motivo entre o Rei e o Príncipe, que na obra de Ferreira também não chegam a encontrar-se. O Rei acusa-o de ser escravo da paixão e de não atender os interesses do Estado, que decidem "os consorcios dos Príncipes" (II, p. 5). "Isentos de paixões os Reis

7. "Le songe d'Inès est un épisode essentiel de la tragédie *Castro*. Il est la préfiguration de la mort violente de la protagoniste. Il met en évidence l'art dramatique d'António Ferreira". A. Roig (1999: 149)

8. M. L. Machado de Sousa (1984: 289), encontra nesta cena indícios "de uma outra escola":

> Esta influência, da literatura de terror que entretanto se tornara moda na Europa, é patente já no próprio estilo, mais violento e recorrendo com frequência a imagens assustadoras e sangrentas, mas também em pormenores mais concretos. (...)
>
> Em Baptista Gomes, logicamente porque mais tardio [que Domingo dos Reis Quita], a cedência a tal gosto literário é muito mais vincada e situa desde logo a sua *Nova Castro* no ambiente 'terrífico', que romances, tragédias e óperas europeias sobre este assunto utilizaram abundantemente. Gomes inicia a sua obra com uma cena típica desta literatura: atormentada por remorsos do mal que fizera a Constança, Inês desperta de um sonho pavoroso e vagueia pelo palácio, "atribulada", "ululando", "errante", tentando fugir ao espectro da princesa, que, todavia, aqui parece existir apenas na sua imaginação, pois não corresponde a qualquer indicação cénica.

ser devem" (II, p. 5) diz D. Afonso, cujo carácter se aproxima do rei barroco de Vélez de Guevara, convencido da preeminência da Razão de Estado sobre o sentimento (I, vv. 371-374), ideia que o rei renascentista de Ferreira não consegue assumir, pois ele próprio se sente escravo das paixões –"Não sou rei, sou cativo: e tão cativo/como quem nunca tem vontade livre" (II, vv. 803-804)– e dos pecados de juventude, e essa lembrança atenua a culpa dos amantes. Baptista Gomes suscita também um conflito inexistente na obra primitiva, o confronto com Castela, se o Príncipe rejeita D. Beatriz: "Acaso queres/Deixando de cumprir o meu tratado,/Entre os povos soprar horrenda guerra?/Queres ver Portugal nadando em sangue?" (II, p. 5). Depois os conselheiros insistem em que a paixão do Príncipe é "funesta origem da sua contumacia" (II, p. 6) e apelam, como na obra de Ferreira, ao "bem do Estado" e "Ao exemplo que deves ao teu povo", porque "o consorcio D. Pedro não celebra,/Sem que até da lembrança Ignez lhe afastes./Atalha emquanto podes tantos males:/Muitas vezes punir é ser piedoso" (II, p. 6).

Nesse mesmo acto acontece o confronto entre D. Afonso e Inês, que perante a ira do soberano responde: "Sim, se é delicto amar e ser amada,/Meu coração, senhor, é criminoso.../Mas eu não sou culpada" (II, p. 7) –reconhece o mesmo delito nas obras de Ferreira (IV, vv. 1300-1306) e de Vélez (III, vv. 348-357)– e quando o Rei lhe faz notar a diferença de linhagem, defende, como D. Pedro, o império da paixão: "Quando amante paixão nos predomina,/Offuscada a razão, a ninguém lembram/as distinções fataes do berço, e sangue,/São iguaes ante o amor os mortaes todos" (II, p. 7), o que é interpretado por D. Afonso e Pacheco como uma prova de soberba. Aparece então uma nova personagem ausente da obra de Ferreira, o embaixador de Castela, que ameaça com a guerra se o Príncipe não cumpre o tratado. D. Afonso decide afastar os amantes e degredar Inês, mas Coelho acha o castigo insuficiente e sugere que "Fôra talvez melhor lançar mão logo/Dos efficazes, ultimos remedios" (II, p. 8).

Dada a ordem do degredo, no acto III Inês lamenta-se da sua sorte com Elvira, que lhe aconselha chorar ante o Príncipe e ela, fiel ao seu espírito conciliador, rejeita a ideia: "aconselhar-me/A que contra seu pae revolte um filho?/Ah! Não... Embora Ignez infeliz seja;/Mas nunca origem de rebeldes crimes;/(...) Eu devo submetter-me ao meu destino;/Cumpram-se as duras leis do duro Fado" (III, p. 8). O espaço dedicado por Ferreira ao sonho premonitório de Inês que antecipa a sua morte, é substituído por uma pena real que serve para excitar ainda mais a cólera do Príncipe. Num novo confronto com o Rei, indignado pela união do seu filho com uma vassala[9], acusa-o de

9. PEDRO.
Para ser do teu filho digna esposa,
Ser filha de Monarchas não precisa.

tirania e resiste-se mesmo a ingressar no prelo como aquele tinha mandado. Procura Inês e propõe-lhe fugir com os filhos "Se necessario for, ao fim do mundo" (III, p. 10), mas ela rejeita o delito –"Eu não quero roubar a um pae seu filho,/Nem tolher a ventura aos lusitanos,/Privando-os do melhor dos seus Monarchas" (III, p. 10)– e oferece-lhe outra alternativa: "Irei co'os filhos a seus pés prostrar-me:/Ninguém resiste á voz da natureza:" (III, p. 11).

D. Pedro percebe desde o primeiro momento a sombra da morte sobre a sua esposa, e com esta atitude o autor da *Nova Castro* evita outro dos erros atribuídos a Ferreira, a despreocupação do Príncipe, que sai para caçar no instante em que se está a decidir a sorte de Castro porque não acredita no perigo. Por isso o sentimento final dos príncipes de Ferreira (V, vv. 1748-1749) e de Vélez (III, vv. 633-637) é de absoluta culpabilidade, porque na sua mão estava a oportunidade de salvar a sua amada. No entanto, na obra de Baptista Gomes, D. Pedro é criticado pelo seu carácter violento, como na de Ferreira, mas nunca por deixar desprotegida Inês.

O acto IV isenta também o Rei de responsabilidades sobre a morte da dama, pois começa, mostrando a conspiração de Pacheco e Coelho, verdadeiros interessados no crime por temor aos irmãos de Inês, seus inimigos. Mas, como na *Castro* de Ferreira, Inês aparece com os filhos e consegue comover D. Afonso, que promete defendê-la perante os conselheiros, porque agora se lembrou que os pecados do seu filho são os mesmos que os dele quando, por ciúmes do seu irmão natural, D. Afonso Sanches, se rebelou contra seu pai, D. Dinis[10]. Baptista Gomes conserva a cadeia de faltas indicada por Ferreira –"Meus pecados/quão gravemente sobre mim caíram!" (II, vv. 652-653)– porque na tragédia o passado tem sempre repercussão no presente para exigir a responsabilidade que então não foi assumida. Coelho anuncia "Que já começa o povo a amotinar-se" (IV, p. 13) e a atemorizada Inês, numa espécie de delírio

---

Se Ignez é virtuosa, que lhe falta?
Quem mais digna do throno que a virtude? (III, p. 9)

D. Inês pertencia à poderosa família galega dos Castro, aparentada com os reis de Portugal. Era filha ilegítima de D. Pedro Fernández de Castro, camareiro-mor de Alfonso XI de Castela e primo de D. Pedro I de Portugal. O tema do sangue não é tão importante nas obras de Ferreira ou de Vélez, mas Baptista Gomes deve insistir nele porque a sua Inês é sempre correcta e virtuosa e não dá motivos para o seu castigo.

10. AFONSO. O seu delicto
Não é só filho da paixão que o cega:
Força maior o arrasta aos sacrilegios:
(...)
Oh remorsos crueis!... Era forçoso
Que um filho de tal pae fosse rebelde,
Mais do que elle filho ingrato,
Eu fui, eu fui também... (IV, p. 12)

onde aparece de novo Constança –"E's tu, Constança? E's tu, que vens ainda/Da habitação da morte perseguir-me? (IV, p. 13)–, vê próximo o seu fim e vai fechar-se na sua câmara com os filhos".

O acto V começa com as dúvidas de D. Afonso entre condenar ou salvar Inês e os seus lamentos por ocupar o sólio: "Ah, dura condição! pesado sceptro!/E haverá quem dos Reis inveje a sorte?" (V, p. 14). As reflexões que na obra de Ferreira ocupavam uma parte importante do acto II (vv. 595-616; vv. 769-814) e definiam o carácter atormentado do Rei perante a angústia de tomar decisões não desejadas, ficam reduzidas nesta tragédia a cinco versos. É evidente que os tempos mudam e com eles os interesses do autor e dos espectadores. Desapareceram as preocupações renascentistas sobre a corrupção da Corte, preocupações contemporâneas que já não existem no século XVIII, por isso Baptista Gomes menciona rapidamente a questão[11] mas insiste no carácter das personagens, na força das paixões, nos movimentos da acção, no conflito político e sentimental, porque a sua tragédia antecipa os gostos românticos pela desmesura, a truculência, a intriga complicada e o sentimentalismo. Por isso, apesar de tratar um tema histórico, tenta manter o interesse até ao fim, fazendo o público crer na possibilidade de salvação de Inês: "Deixar eu de ser pae por ser Monarcha?.../Ah! Não" (V, p. 14) diz D. Afonso antes de revogar a sentença, porque "Um rei sómente é Rei quando perdôa" (V, p. 14), e o rei de Baptista Gomes é o único que chega a perdoar, porque o rei de Ferreira delega, impropriamente, a decisão final nos seus conselheiros –"O engano se é vosso, em vós só caia" (II, v. 753)– impossibilitado de perdoar ou castigar; o próprio embaixador intercede por Inês e assegura a amizade com Castela, mas as lágrimas de D. Nuno revelam que o perdão não chegou a tempo. Coelho e Pacheco fugiram e Inês, gravemente ferida, aparece na cena para entregar os filhos a um avô que se sente "Máu irmão, filho ingrato e pae tyranno" (V, p. 15) e não pode suportar a visão da dama agonizante que morre à vista do público, traço senequista frequente na tragédia do Renascimento –embora em *Reinar después de morir* (III,

11. D. Pedro tenta convencer D. Sancho a fugir com ele e com Inês:

PEDRO.

Sim, eu te rogo, vem... De cãs coberto
Tens conhecido assás o ar pestilente,
Que nas côrtes costuma respirar-se.
Halito venenoso, que derramam
A traidora lisonja, a fraude, a intriga,
Que em torno aos solios quasi sempre giram.
Longe de tanto horror, ah, vem ao menos
Gosar em paz o resto de teus dias (III, p. 10).

vv. 586-599) e na *Castro* a morte seja relatada: "Jaz a coitada no seu sangue envolta/aos pés dos filhos, para quem fugia" (IV, vv. 1579-1580); "Abraçada com os filhos a mataram,/que inda ficaram tintos do seu sangue" (V, vv. 1671-1672). Para maior espanto, entra o Príncipe e a sua alegria impede-o de ver o cadáver de Inês; quando repara nele não se sente culpado da sua morte e anuncia terríveis guerras e castigos, "Que ha de em sangue nadar Portugal todo" (V, p. 16); como na obra de Vélez (III, vv. 746-754), enuncia a lenda: "mesmo depois de morta a bella Castro/Será Rainha, reinará commigo:/(...)/Hão de todos beijar-lhe a mão já fria,/Tributar-lhe as devidas homenagens" (V, p. 16). Resta ainda um último golpe de efeito: a morte inesperada de D. Afonso, que "Com força de pesares succumbe aos males,/E violenta paixão lhe arranca a vida" (V, p. 16), pagando assim os seus erros[12].

Com todos estes elementos não é estranho que a *Nova Castro* fosse a versão do tema de mais êxito da sua época. Formalmente conserva a divisão em cinco actos e a observação das unidades de lugar, tempo e acção da *Castro* de Ferreira e também os traços essenciais da trama, mas adapta-os ao seu tempo e aos novos gostos do público, encaminhados já para o drama romântico, e constrói personagens arrebatadas e apaixonadas mas sem fissuras, constantes na defesa das suas intenções: Inês sempre abnegada e disposta ao sacrifício e D. Pedro sempre disposto a defendê-la. Só o Rei oscila entre a cólera e o perdão e paga caro a sua indecisão. As reflexões sobre o Bem Comum foram substituídas pelas alusões à linhagem de Inês e pela intriga política em torno do novo casamento concertado para consagrar a união com Castela. A progressiva demanda da parte do público de traços senequistas levaram a incluir, pelo menos a partir da 5ª edição, de 1826, o *Acto da coroação*, onde aparece Inês morta sentada no trono, D. Pedro beija a sua mão e depois manda todos fazer o mesmo para reconhecê-la como rainha –assim termina *Reinar después de morir* (III, vv. 746-754)–, augura o cru castigo dos agressores e decide dar-lhe sepultura em Alcobaça[13].

A *Nova Castro*, assim chamada para se diferenciar das versões feitas por Nicolau Luiz e Domingo dos Reis Quita, consegue a originalidade anunciada no título com a introdução de elementos destinados a conformar uma nova sensibilidade preparada para gostar das obras do Romantismo, sem esquecer as alusões às tragédias mais famosas sobre Inês de Castro, a *Castro* de António Ferreira, pioneira no seu género e no seu tema, e *Reinar después de morir* de Vélez

12. "Après Mejía, tous les auteurs dramatiques adoptent presque tous la succession rapide de la mort d'Inès et d'Alphonse IV, la vengeance et le couronnement", S. Cornil (1952: 76).

13. M.L. Machado de Sousa (1984: 291), fala do destino "da *Nova Castro* de Baptista Gomes, êxito retumbante desde o seu aparecimento. Sucessivamente representada e publicada, em Lisboa, Paris e no Rio de Janeiro, o acrescentamento da cena da coroação, em pelo menos duas versões, terá prolongado o interesse do público. (...) Um programa do Real Teatro do Porto, para 27 de Julho de 1835, comprova o empenho posto nesta cena"

de Guevara[14], das que toma os traços mais convenientes para alcançar o êxito, e essa alternância consciente do antigo com o novo garantiu a necessária evolução da tragédia portuguesa, permitindo-lhe servir de ponte para uma nova época e prolongar o seu sucesso no século seguinte.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel, Reichenberger, Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", nº 33, 34 y 35 (três volumes).

ÁLVAREZ SELLERS, M. R. (2000). "António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia", *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles* (Cáceres, del 10 al 12 de noviembre de 1999), Ed. J. M. Carrasco González, M. J. Fernández García e M. L. Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, vol. I, pp. 239-257.

ASENSIO, E. (1989). "Romance "perdido" de Inés de Castro", in *Cancionero Musical luso-español*, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro, pp. 31-40.

ASENSIO, E. (1974). *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, pp. 37-58.

BERMÚDEZ, J. (1975). *Primeras tragedias españolas*, Ed. M. D. Triwedi, "Estudios de Hispanófila" 34, Department of Romance Languages University of North Carolina, Valencia, Castalia.

BOTTA, P. (Ed.) (1999). *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, Longo Editore.

CORNIL, S. (1952). *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littérarire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelles, Palais des Academies.

DENIS, F. (1823). *Chefs-d'œuvres du théâtre étranger*, Paris, nº 2.

DURÁN, A. (1945). *Romancero general* [1849-1850], Madrid, B.A.E.

FERREIRA, A. (2000). *Castro*, Ed. M. R. Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".

GOMES JÚNIOR, J. B. (1908). *Nova Castro*, Porto, Livraria Chardrom.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952). *Antología de poetas líricos castellanos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

QUADROS, A. (1989). *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos Cem Anos*, Lisboa, Fundação Lusíada.

14. Vid. M. R. Álvarez Sellers (1999: 155-174).

ROIG, A. (1983). "Inès de Castro dans le théâtre populaire espagnol et portugais (*Teatro de cordel* et autres *Folhetos*)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XIX, pp. 555-573.

ROIG, A. (1983). *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICLP.

SOUSA, M. L. Machado de (1987). *Inês de Castro na literatura portuguesa,* Lisboa, Edições 70.

SOUSA, M. L. Machado de (1984). *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisboa, ICLP.

TEYSSIER, P. (1974). "Le mythe d'Inès de Castro — La reine morte", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. III, pp. 569-572.

VASCONCELOS, C. Michaëlis de (1890-1892). "Estudos sobre o Romanceiro Peninsular", *Revista Lusitana*, II, pp. 192-240.

VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1976). *Reinar después de morir*, Ed. M. Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe.

O "HÁBITO" FRANCISCANO DO CRONISTA PORTUGUÊS FERNÃO LOPES: A PARTICIPAÇÃO DOS MENORES E A IMPORTÂNCIA DO SEU IDEAL NA ASCENSÃO DA DINASTIA DE AVIS

Marcella Lopes Guimarães
PUCPR

Resumo: Nas três crônicas do português Fernão Lopes encontramos muitas evidências da relação dos frades menores com os negócios do reino. Na ***Crônica de D. João I***, lemos muito do ideal franciscano na luta corpo-a-corpo, na pregação e nos valores que o texto representa. A mais audaciosa prova disso é a metáfora da "Sétima Idade".

Palavras-chave: Representação, Franciscanismo, Medievalismo

Se é possível afirmar que o século XIII foi o século dos frades (KNOWLES, David, OBOLENSKY, Dimitri, 1974, p. 372), há que se considerar que os testemunhos de sua influência, modo de vida e proliferação incluem situações de vivência autêntica e de corrupção de códigos e ordenamentos, vividas por adeptos mais ou menos comprometidos com a fidelidade a um modo de vida espiritual novo até então. Em lugar da permanência monástica em uma comunidade até o final da vida, que incluía estudo, afastamento social e a administração de bens, sobretudo de terras, os frades estiveram ligados a uma ordem particular e propalavam "o apostolado ativo voltado para a população urbana laica. (...) os frades passavam freqüentemente de um convento a outro de sua ordem, em função das necessidades do ministério" (LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, 2002, p. 237). É verdade que a possessão de bens, mesmo de concessões ou de sua administração simplesmente, causou debates acalorados, mas em princípio era terminantemente proibida a relação frade – bens/rendimentos.

A expansão da Ordem Franciscana em Portugal pode ser evidenciada por fatos ligados ao centro do exercício do poder: "D. Dinis fizera seu confessor e em seguida bispo do Porto o franciscano Frei Estevão (1320) e é conhecido o caso da rainha Santa Isabel, que depois de viúva entra na Ordem Terceira de São Francisco" (SARAIVA, António José, 1998, p. 73). Os primeiros Menores chegaram a Portugal em 1217, ainda que haja referências, em fontes posteriores, de que o próprio Francisco teria passado pela Guarda, por Guimarães, Braga, Ponte de Lima e Bragança[1]. Conhecemos o nome de Frei Zacarias e Frei

1. "O autor duma das primeiras crónicas da Ordem, Frei Marcos de Lisboa, que escreveu a sua crónica

Gualter, dois italianos da Ordem que muito provavelmente foram os primeiros a chegar a Portugal e há indícios de que antes do martírio do Marrocos, Frei Bernardo e seus companheiros teriam também passado por Portugal[2]. Na década de 30 do século XIII, são criadas províncias franciscanas na Espanha, a de S. Tiago acaba por abranger todo o território Português, mas, no Cisma do Ocidente, os franciscanos portugueses e castelhanos se dividiram segundo a fidelidade a um ou a outro papa e desta forma nasceu a Província Franciscana de Portugal[3]. Castela alinha com Avinhão, enquanto Portugal, com Roma. As guerras entre os dois reinos acirram a rivalidade e, no reinado de D. Fernando (1367-1383), a obediência oscilante do monarca rasura a fidelidade anterior, o que representa em vários momentos conflitos com o seu corpo místico[4].

As crônicas de Lopes atestam os problemas de atuação de um braço que estende seu poder por toda a cristandade, o Papado, mas a proximidade dos frades com o miúdo da vida de cada reino, com a rotina das cidades e com a lida de homens e mulheres pelo pão, o que incluía protestos contra as injustiças de todo o dia, fez com que, no exercício de seu apostolado ativo, eles se identificassem mais com essa realidade.

Um dos episódios extremamente simbólicos da influência franciscana no texto de Fernão Lopes é D. Fernando enterrado com o hábito de São Francisco.

---

em 1557, aventa a hipótese de S. Francisco, na sua peregrinação a Compostela, ter passado por Guimarães e se ter encontrado com D. Urraca, esposa de D. Afonso II (Livro I, cap. XXXV). Sem apresentar documentos comprovativos, Frei Marcos de Lisboa refere simplesmente que é 'segundo alguns dizem' e que 'se acha escrito'. Esta tradição foi-se arraigando e Frei Manuel da Esperança no primeiro volume da sua crónica da província franciscana de Portugal apresenta um trajecto completo dessa suposta viagem. Segundo ele S. Francisco teria passado pela Guarda, Guimarães, Braga e Ponte de Lima e no regresso teria passado por Bragança e aí fundou o primeiro convento da Ordem em Portugal (HS, I, pp. 41-49). A falta de documentos históricos não nos permite afirmar a veracidade destas tradições, que dão S. Francisco em terras portuguesas em 1214." http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

Sobre esse assunto, Frei Henrique Rema também afirma: "O santuário de Santiago de Compostela constituía uma forte atracção dos cristãos da Idade Média. Francisco de Assis também peregrinou de Itália até a Galiza, utilizando o caminho de Portugal à ida e à vinda.

2. "A Crónica dos XXIV Gerais, compilada em 1370, (...) referem a passagem por Portugal de Frei Bernardo e companheiros, a caminho de Marrocos, em 1220, relacionando o seu martírio em Marrocos com a entrada de Santo António de Lisboa na Ordem Franciscana. Ele foi, talvez, o primeiro franciscano português." http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

3. "Com o grande Cisma do Ocidente (1378-1417), os portugueses seguiram o Pontífice de Roma Urbano VI, e os espanhóis o antipapa de Avinhão (Francia) Clemente VII. O facto contribuiu para a separação das três Custódias portuguesas da Província de Santiago de Compostela (...) É certo que até ao ano de 1378 não houve Província em Portugal. O nome da Província de Portugal existe em 1407." –Frei Henrique Rema na palestra *El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas*, anteriormente citada.

4. Sobre a idéia da duplicidade dos corpos do rei, conferir KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei* –um estudo sobre Teologia política medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O Prólogo da crônica do monarca e o capítulo 172, que narra a sua morte, celebram princípios antagônicos, vida e morte, ascensão e aniquilamento. O cronista provoca a comparação entre os trechos –"alli jouve elRei per dias doemte, muj desasemelhado de quamdo el começou de reinar; ca el entomçe pareçia Rei amtre todollos homeens aimda que conheçido nom fosse, e agora era assi mudado, que de todo pomto nom pareçia aquelle" (CDF, p. 475). A narração da morte de D. Fernando o aproxima de um modelo que tem muito a ver com o de homem novo proposto pelos franciscanos, "penitente dilacerado e finalmente crucificado" (LE GOFF, Jacques, 2001, p. 242). Muito longe do indivíduo superior, o texto da sua morte destitui a soberba, pecado do mundo feudal (LE GOFF, Jacques, 2001, p. 214), contra a qual os franciscanos terão tanto a dizer. Assim, o corpo de D. Fernando, despido da beleza e da glória do início do reinado, doente e desavindo da corporação, é abraçado pelo hábito da humildade e da penitência.

Na Crônica de D. Fernando, é a paixão do monarca o agente deflagrador da sua desestabilização. Mesmo que não tenha lido integralmente o *Leal Conselheiro*, o que não acreditamos, Fernão Lopes certamente conheceu o pensamento que animava o seu autor, sobretudo quando analisamos a aproximação do amor à sandice. D. Duarte compreende quatro formas de amar e recomenda a amizade aos casados. Entretanto, é preciso voltar ao texto e ler a caracterização dos "amores". Na verdade, parafraseando António José Saraiva, é só quando o monarca descreve o "mal" dos amores que pressentimos o cheiro de Eros[5]. Como cego, aquele que está apaixonado não "cura de sseu bem, nem teme o mal, e faz della quando per outra guisa nom pode acabar o que sobre todas cousas sempre contynuamente mais deseja" (*LC*, p. 329). A essência desta forma de amar é o desejo, enfim. É ele que cega e promove uma conseqüência funesta para a união entre homem e mulher, segundo D. Duarte, o ciúme.

O elogio ao sentimento fraterno, à amizade, que da paixão só tem em comum uma forma de amar é um traço delicado que aparece no texto de Fernão Lopes a colaborar com o desenho do novo rei D. João I, marido e pai ideal. Para além da referência à atuação de um ou outro frade menor, o texto de Fernão Lopes eleva certos valores que bem podemos aproximar do ideal franciscano. A amizade é o sentimento forte a unir quem sabe refrear os excessos (como foram julgadas certas escolhas dos últimos monarcas de Borgonha...), D. João à família nuclear, D. João a Nun'Álvares... pelo menos é assim que o cronista português nos dá a representação.

5. "A família real, na geração seguinte à de D. Pedro, formada por seu filho D. João (...), é apresentada, quer por Zurara (...), quer por D. Duarte, (...), como uma família exemplar e onde nunca se pressente o cheiro de Eros". SARAIVA, António José, 1998, p.55.

Fernão Lopes escolhe uma figura muito especial para marcar a transformação do Mestre de Avis em Regedor e finalmente em Rei, é Frei João da Barroca. No capítulo 14 da primeira parte da *Crônica de D. João I*, já começam a ser ouvidas vozes que desejavam dar a coroa a esse filho de Pedro I, mas, no capítulo 17, D. João quer se afastar no reino justamente para que não se pense que ele ambicionava o trono. Ele escuta a voz "dos da cidade" que não queriam a sua partida, os clamores de Álvaro Pais, mas só se decide depois das revelações do sobrenatural, proferidas pelo homem santo Frei João da Barroca. António José Saraiva explica a devoção: "Existiam também os 'emparedados' e as 'emparedadas' pessoas que se fechavam por toda a vida com uma parede de cantaria e que gozavam do respeito e veneração públicos" (1998, p. 86). Frei João da Barroca era um "emparedado" e a sua palavra na crônica prova que a divindade afiançava o desejo das novas forças que se agitavam contra o poder da velha aristocracia ligada à corte da rainha e aos interesses de Castela.

A vitória portuguesa no Cerco de Lisboa é outro episódio que faz brilhar um franciscano. Aliás, antes dessa vitória, também temos elementos da ordem do sobrenatural a preparar o sucesso. Levando-se em consideração a explanação de Fernão Lopes acerca da natureza das revelações, a aparição dos vinte cavaleiros/sacerdotes próximos à parte do muro do patrono da cidade, São Vicente de Fora, é uma revelação corporal de segundo tipo, ou seja "quando veemos aadefora, cousa que tem mesterio de demtro, assi como Moises, que vio arder o espinheiro, per que sse mostrava a emcarnaçom do Filho de Deos" (*CDJ*, I, p. 46/47). As vestimentas da cor branca, com as quais os vinte homens estavam trajados, eram reservadas nessa época para dias de celebração e festa, pois essa cor substituía qualquer outra em acontecimentos da máxima importância[6], como o que se estava a começar naquele momento. Esses sacerdotes levavam círios acesos onde "todas as forças da natureza estão ativas" (CHEVALIER, CHEERBRANT, 2000, p. 933), individualizadas, toda a vida cósmica se concentra nelas (CHEVALIER, CHEERBRANT, 2000, p. 934); o círio ainda simboliza "a luz da alma em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu". As torres iluminadas celebram a sua verticalidade, todo o esforço do homem para comunicar as suas intenções para Deus. Todo o sobrenatural já começa a ser comunicado na porta do mártir que protegia a cidade, São Vicente. Logo depois da narração dessas manifestações, o cronista revela que a chegada das naus castelhanas nas proximidades da cidade foi feita em clima adverso a elas (*CDJ*, I, p. 214).

Depois da vitória no Cerco, o povo da cidade organiza uma grande procissão na qual todos participam descalços, em devota penitência. Ao chegarem ao Mosteiro da Trindade, D. João, Bispo de Lisboa, o povo e o

6. O estabelecimento das regras para as cores das vestimentas eclesiásticas foi feito a partir do século XII. TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990, p. 168.

Mestre de Avis começam a ouvir a pregação de um frei elogiado por Fernão Lopes. O cronista faz menção à existência de registros incompletos desse sermão e inicia a sua compilação com o mote escolhido por Frei Rodrigo: "Gram misericórdia fez o Senhor Deos com nosco" (*CDJ*, I, p. 316) e, ao ressaltar que a perfeição da religião está na misericórdia e na piedade, o clérigo contrapõe essas virtudes ao grande pecado de D. João de Castela, a cobiça. Tomás de Aquino afirmara que a cobiça era a raiz de todos os pecados, assim o rei de Castela foi punido por Deus por ter ferido leis eternas. Diante desse desejo pecaminoso, Portugal aparece nu e desamparado. É extraordinária a visão do reino em despojamento absoluto, ideal que marcara a própria conversão do santo de Assis.

Frei Rodrigo observa que as tribulações foram tantas que parecia que "Deos çarrara suas orelhas" (CDJ, I, p. 318), mas não, pois era preciso confiar na compaixão do Pai, a despeito de tudo. Para afastar quaisquer dúvidas acerca da sua fé, o clérigo nos lembra que assim como o faraó do Egito teve os primogênitos do seu reino mortos pela sua própria teimosia em não obedecer aos desígnios de um deus maior, o rei de Castela só refreou a sua sanha quando a rainha D. Beatriz de Portugal, sua mulher, contraiu a peste. Ao fim do sermão, o clérigo insta o povo a confiar na mercê divina e a cantar um canto novo, prenúncio de um novo tempo talvez, que identificamos com a "Sétima Idade" e que tem muito do milenarismo com o qual muitos franciscanos simpatizaram.

A peste que se abate sobre os castelhanos e até sobre a rainha deles, que era portuguesa..., é interpretada por Frei Rodrigo como um freio para o desejo que destempera a razão, "Mas por quamto aquell gram Rei de Catella era emdurado em seu coraçom (...) nom quis Deos com ell teer outro jeito, por mostrar mostrar seu grade poderio" (*CDJ*, I, p. 318). Tomás de Aquino estabelecera que o pecado era o desvio da razão e da lei divina, ora, para reestabelecer D. João de Castela à verdadeira ordenação, Deus mobiliza seu poder para a afeição do rei. Assim, a peste é mais que um castigo, é a manifestação do poder divino para a reeducação de um monarca cego pela cobiça.

O capítulo 159 da primeira parte da *Crônica de D. João I* se destaca por registrar aqueles que se notabilizaram no Cerco e encena a metáfora do evangelho português, como uma "breve e sollaçosa comparaçom", estratégia que afasta Fernão Lopes de uma irresistível extrapolação herética. Assim como Cristo teria mandado os seus apóstolos pelo mundo a pregar, o Mestre mandou seu cavaleiro Nun'Álvares, o novo "São Pedro", para disseminar uma nova era. Ao identificar o Mestre com Cristo, mesmo que o faça apenas como "sollaçosa comparaçom", Fernão Lopes abre brechas para o mito (REBELO, L. Sousa, 1983, p. 58) e fixa, mesmo que metaforicamente, a segunda vinda de Cristo. Todos os elementos de conteúdo místico espalhados pela crônica são aqui

sintetizados para a mais audaciosa estratégia de legitimação do texto, excluindo a própria eleição do Mestre obviamente, o capítulo 163.

Qual era o "evangelho" que o Nun'Álvares haveria de pregar? Ele está ligado certamente à "Sétima Idade". No texto "Calendário", Jacques Le Goff (in *Enciclopédia Einaudi*, V. 1. P. 260) trata do sistema de medida do tempo ligado à organização cósmica. Da necessidade de ver mais longe, os sábios e governantes tentaram dominar períodos maiores do tempo. Assim, a era provém de uma idéia de evolução positiva ou negativa, marcada por acontecimentos fundadores, com valores até mágicos.

No capítulo 163 da primeira parte da *Crônica de D. João I*, "Da Septima hidade que sse começou no tempo do Meestre", o narrador interrompe a matéria factível e formula a sua interpretação da sucessão de eras, seguindo os parâmetros de Beda, o Venerável (672-735), a respeito das eras e, sobretudo, da nova era para a qual o reinado de D. João I apontava inequívoca. Todo o capítulo dá conta de uma das características mais importantes do gênero cronístico cristão, o providencialismo (GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, 1994, p. 30). Assim, o sujeito enunciador do discurso faz o rastreamento de seis eras, ou idades: a primeira, de Adão até Noé; a segunda, de Noé a Abraão; a terceira, de Abraão até Davi; a Quarta, de Davi até a queda da Babilônia; a quinta, até a vinda de Cristo e a sexta, a realidade em que as sociedades pareciam se enquadrar no momento da narrativa, ainda que houvesse prazo para ser encerrada. Na verdade, em relação a esta última idade, Fernão Lopes não a descreveu "como uma idade decrépita (...), o que confere a toda a sua concepção do tempo um caráter muito mais otimista e consentâneo com o espírito de renovação que a luta revolucionária de 1383 a 1385 lhe inspirava" (REBELO, 1983, p. 63). Segundo o narrador, de outra idade ninguém havia se atrevido a falar, mas que, como Deus criara o mundo em seis dias e depois descansara, assim o descanso das almas poderia também ser chamado de "Sétima Idade". Entretanto ele mesmo não parece crer nesta tese, vai mais longe e lança a sua.

O modelo das Sete Idades já havia sido formulado por Santo Agostinho, para ele a Sétima Idade era a Idade do Sabath, ficava para além da História, enquanto que, para Fernão Lopes, ficava na História, herança evidente da metalidade joaquimita, através de D. João I (MACEDO, H., GIL, F., 1998, p. 159). O texto prova que Fernão Lopes conhecia as implicações da perigosa seara da heresia, isto porque, antes de enunciar a sua tese, o narrador prepara o leitor: "mas nos com ousamça de fallar, como quem jogueta, per comparaçom, fazemos aqui a septima hidade" (*CDJ*, I, p. 350).

Licença dada, o leitor não tem remédio, a "Sétima Idade" de Fernão Lopes é, assim, o início de uma era positiva, em que se eleva uma nova coletividade: os filhos de homens de baixa condição tornam-se cavaleiros em virtude de seu

bom serviço à causa que o Mestre corporificava: do ser verdadeiro português. O grande abalo no reino que a investida do rei de Castela provocara[7] só poderia ser reparado com uma nova ordem, com a transformação do mundo, daí o novo canto lembrado por Frei Rodrigo:

> Onde certos privilégios e direitos vexatórios são abolidos e os interesses dos pequenos são reconhecidos como um direito legítimo. A promoção e a mobilidade social permitem o ascenso de homens sem condição às dignidades do sistema. As aspirações das grandes camadas sociais, que haviam pertencido até então ao domínio utópico, tornam-se se súbito realidade (REBELO, 1983, p. 66)

Aliás, o próprio D. João era um candidato de "baixa condição", mas notemos que o "evangelho português" aponta para uma nova era e recompõe a igualdade entre os homens, Adão é o paradigma do gênero humano[8]. Necessidades de um mundo em que não é possível ignorar o sucesso do meio urbano, aliás tão caro à movimentação franciscana. Não nos esqueçamos também de que o sucesso do próprio Fernão Lopes está ligado a essas novas aspirações urbanas, que incluem a laicização da cultura.

O narrador observa que "assi como o Filho de Deos chamou os seus Apostollos, dizemdo que os faria pescadores de homẽes, assi muitos destes que o Meestre acreçentou, pescaram tamtos pera ssi per seu gramde e homrroso estado, (...)" (*CDJ*, I, 350). Insistir na comparação do Mestre com Cristo é muito sério, daí a importância de deixar claro que o narrador "jogueta, per comparaçom". É preciso compreender que, apesar de a aproximação com Cristo definir o mito, na historiografia cristã, tudo é história, desde a criação do homem (GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan, 1994, p. 19).

D. João I não é o herói da "demanda", este lugar estava reservado a Nun'Álvares, ele é o novo "graal", o propósito, o fundador de uma dinastia e de uma nova era na História da Humanidade, a "Sétima Idade". Ele personifica o "evangelho português". Segundo Helder Macedo,

> O fundador da 'Sétima Idade' tem já muito do D. Sebastião camoniano, (...) que poderia trazer para o tempo da História a intemporalidade mítica da Idade de Oiro; e ambos têm o seu complemento inverso e espectral no 'Encoberto'(...) profetizado

7. Perigo que corrompe a "Grande Cadeia do Ser", tema ilustrado pelo Duque de Coimbra na *Virtuosa Benfeitoria*.

8. Luís de Sousa Rebelo observa que as críticas sociais transformadas em comparações místico-literárias em Fernão Lopes precisam ser compreendidas em um "caleidoscópio ideológico, onde o comunitarismo cristão se mistura com o franciscanismo, que inicialmente dele se inspira, e se matiza de expectativas milenaristas de teor joaquimita. (...) Todas essas tendências estimulam a criação de uma literatura de pendor pauperista (...) [e a diversidade de gêneros inspirados por essa profusão de tendências aponta também para] a existência de uma tradição literária de carácter alegórico e moralizante, assim como a vigência de uma tradição medieval da paródia dos textos sagrados, que serve admiravelmente a crítica aos altos estamentos sociais" – p. 85-87.

> por Vieira. (...) A diferença é que Fernão Lopes estava desse modo a fazer a caracterização metafórica de um fato e Camões de uma hipótese, enquanto que Vieira tornou a metáfora numa expressão literal. (MACEDO e GIL, 1998, p. 159/160)

O capítulo se encerra com a confiança do narrador em que a "Sétima Idade", iniciada pelo Mestre (os acontecimentos fundadores, segundo Le Goff) e pela sua nova "igreja", cuja pedra fundamental era Nun'Álvares, duraria até o fim dos séculos ou até quando Deus quisesse. A magia que reveste a mudança está presente nas maravilhas: visões, profecias e milagres, como a peste ter se abatido somente sobre os castelhanos durante o Cerco de Lisboa.

Antes da Batalha de Aljubarrota (14 de agosto de 1385) e depois das Cortes, D. João I ainda vivencia uma triunfal entrada no Porto, onde ele reencena o mito do Messias no Domingo de Ramos. Entretanto, um dos aspectos mais importantes a serem apontados depois da vitória portuguesa nessa batalha é a transformação do rei de Portugal, pois o saldo mais importante da batalha foi prová-lo como monarca viável. Enquanto Castela chorava, Lisboa ria e recebia a bandeira dos vencedores. Novamente é um pregador franciscano quem interpreta a vitória portuguesa mais importante naquele contexto. Na verdade, o pregador Frei Pedro –"gramde leterado em Theolesia e muy afamado de gramde pregador" (*CDJ*, II, p. 123), depois de falar sobre o povo de Israel, fala dos portugueses. A ordenação do seu discurso abre a possibilidade para uma antevisão que só seria formalizada por Padre Antônio Vieira, dois séculos depois, seguindo princípios diferentes dos do pregador citado na crônica de Fernão Lopes[9].

Para Frei Pedro, a referência aos judeus dá conta de uma intervenção divina "nos tempos pasados" (*CDJ*, II, p. 124). Um salto temporal extraordinário faz cair seu exame sobre os portugueses, para que fossem conhecidas as maravilhas ante os olhos dos presentes àquele momento. Essas maravilhas são de diversas naturezas e sobejam, tantas que, apesar de serem referidas, o pregador parece não fazer conta delas, escolhe outras como a da menina que falou antes do tempo apenas para saldar o rei D. João I, ainda quando este era Mestre de Avis (*CDJ*, II, p. 125). O mais interessante encaminhamento do seu sermão foi responsabilizar o monarca castelhano pela elevação do português, por ter quebrado o tratado de Salvaterra de Magos (*CDJ*, II, p. 125).

9. Para Vieira, porque Israel pecara, seu papel havia sido transferido para Portugal – NOVINSKY, Anita. "Sebastianismo, Vieira e o messianismo judaico" in IANNONE, Carlos Alberto, GOBI, Márcia, JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da Inciação* – estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Funadação Editora da UNESP, 1998. p. 74. A historiadora não faz referência a Fernão Lopes, nem à pregação de Frei Pedro, concentra seu exame na importância do contato de Vieira com o messianismo judaico.

A vitória que o seu sermão procurava esclarecer fora conseguida, apesar da diferença entre as forças opostas. Para Frei Pedro, não foi D. João, Mestre de Avis, que venceu o castelhano, mas Deus (*CDJ*, II, p. 126). As forças eram assaz discrepantes, mas a verdade estava ao lado de Portugal – "Fezeo a firme esperamça que em Deus e na priçiosa Madre avia, cremdo como he verdade, que tinhaõ rezaõ e dereito em defemder sua terra que lhe per força tomar queriaõ, e a homrra da Samta Igreija" (*CDJ*, II, p. 127). Fernão Lopes faz referência ao fato de o rei português ter procurado saber quantos eram os seus oponentes. No sermão, por isso, D. João I seguia o exemplo de Moisés, quando teve por missão guiar o seu povo (*CDJ*, II, p. 127). O fato de a informação real, de que os castelhanos eram muitos superiores numericamente, não ter sido transmitida às tropas não desmerece o rei, destaca-o sobremaneira, porque o monarca português, com esforçado coração, arcou sozinho com o peso da consciência dessa discrepância. Aqui temos uma sutil diferenciação para D. João, já que só ele e o seu companheiro Nun'Álvares Pereira poderiam suportar a verdade.

Fernão Lopes situa o seu discurso no tempo da paz – "e asy cesou a guerra de todo e veio amor e boa paaz que oje em dia dura" (*CDJ*, II, p. 441). Por ocasião da trégua de 15 anos entre Portugal e Castela, foram nomeados frades das ordens de S. Domingos e S. Francisco, para buscar prisioneiros e reféns para serem entregues sem condições aos ditos reinos. Isso é altamente revelador do prestígio das ordens. Ainda sim, as referências à ordem de São Francisco são muito mais numerosas. Em Fernão Lopes, Henrique Trastâmara é enterrado com o hábito de São Domigos (*CDF*, pág. 309), embora o cronista castelhano Pero Lopez de Ayala fale a respeito de um Trastâmara coberto de ouro. Aliás, no reinado ainda do Cruel, um predicador revelou ao rei que São Domingos lhe havia dito que o então conde D. Henrique haveria de matar Pedro, mas este não levou isso em conta e mandou queimar o clérigo (*CDP*, p. 122).

Grupo mais numeroso e impactante..., pouco antes da crise de 1383-1385, os franciscanos de Portugal marcaram a sua separação de Castela pela obediência ao papa de Roma e, logo depois da morte de D. Fernando, a sua adesão à causa do Mestre cresce na observação das tribulações entrevistas no dia-a-dia. Para além da atuação pessoal dos Menores, que foi tamanha, como vimos, a metáfora da Sétima Idade celebra um novo tempo para a sociedade portuguesa (e para a humanidade, o cronista é audacioso...), no aqui e agora, e evoca o milenarismo que atravessou o pensamento franciscano e o de Fernão Lopes.

BIBLIOGRAFIA

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan. *El Género Historiográfico de la Crónica* – Las crónicas hispanas de época visigoda. Cáceres: Universidade de Extremadura, 1994.

IANNONE, Carlos Alberto, GOBI, Márcia, JUNQUEIRA, Renata. *Sobre as naus da Inciação* – estudos portugueses de Literatura e História. São Paulo: Funadação Editora da UNESP, 1998.

KANTOROVICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KNOWLES, David, OBOLENSKY, Dimitri. *Nova História da Igreja II – A Idade Média*. Petrópolis. Petrópolis: Vozes, 1974.

LE GOFF, Jacques. "Calendário" in *Enciclopédia Einaudi*. V. 1. Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude (Org.), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Imprensa Oficial de São Paulo/ Edusc, 1.316 págs., 2 vols.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Fernando*. Porto: Livraria Civilização, s/d.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. João I*. Porto: Livraria Civilização, s/d. (volumes I e II)

LOPES, FERNÃO. *Crónica de D. Pedro*. Porto: Livraria Civilização, s/d.

LOPEZ de AYALA, Pero. *Crónica del rey D. Pedro y del rey D. Henrique su hermano hijos del rey D. Alfonso onceno*. SECRIT/INCIPIT: Buenos Aires, 1994/1997 (volumes I e II).

LOYN, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MACEDO, Helder. GIL, Fernando. *Viagens do olhar – Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento português*. Porto: Campo das Letras, 1998.

OBRAS DOS PRÍNCIPES DE AVIS (*Livro da Montaria, Leal Conselheiro, Livro da ensinança de cavalgar toda sela, Livro da virtuosa benfeitoria e Livro dos Ofícios*). Porto: Lello & Irmão, 1981.

REBELO, Luís de Sousa. *A Concepção de poder em Fernão Lopes*. Lisboa (?): Livros Horizonte, 1983.

REMA, Frei Henrique. "A observância franciscana na Península Ibérica", in *XV Cursos de Verano - Guadalajara 2000*, promovidos pela Universidade

Marqués de Santillana, secção "*Portugal y España Ante la Historia*", de 17 a 21 de Julho.

REMA, Frei Henrique. "El Franciscanismo en la Península Ibérica. Balance y perspectivas" in *I Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica*:, Madrid (Centro Cardenal Cisneros, C/ Joaquín Costa, 36), 22-25 de septiembre de 2003.

SARAIVA, António José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1998.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos*. Porto: Lello e Irmão, 1990.

UJVARI, Stefan Cunha. *A História e suas epidemias* – a convivência do homem com os microorganismos. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio: Editora SENAC São Paulo, 2003.

http://pwp.netcabo.pt/externatodaluz/html/em_portugal.htm (acesso em 5 de março de 2005).

D. LEONOR (1458-1525): PRINCESA MEDIEVAL / RAINHA DO RENASCIMENTO

Sandra Cristina Martins de Sousa Gil
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Bem merece um estudo atento essa figura que, como princesa, rainha e viúva, acompanhou quatro reinados da história portuguesa, tendo desempenhado um papel que se impõe clarear na sua totalidade.

(Joel Serrão, "Rainha D. Leonor, 1458-1525",
em *Dicionário de História de Portugal*, vol. III)

Resumo: Passados quase quinhentos anos após a morte de D. Leonor, lendo as crónicas da historiografia oficial dos reinados em que viveu (de D. Afonso V a D. João III), as referências das histórias gerais ibéricas, os estudos e ensaios da história religiosa ou da historiografia contemporânea relativos à rainha, assim como atentando nas biografias que sobre ela se escreveram, facilmente se constata que a construção da memória em torno da sua figura histórica/ mítica constitui um caminho sinuoso e até enigmático. Desta forma, parece praticamente impossível saber com rigor e exactidão qual a sua verdadeira "história".

Se, durante muitos séculos, bastantes foram os autores que se queixaram do papel secundário que anteriores cronistas e biógrafos consagraram a D. Leonor, ao longo do século XX, inversamente, vários acontecimentos nacionais e regionais ajudaram a que, através de diversos "lugares de memória" (literatura, numismática, toponímia, entre outros), a "Rainha das Misericórdias" / "Fundadora das Caldas da Rainha" não caísse no esquecimento.

Leonor de Lencastre é um claro exemplo do papel relevante da nobreza feminina do século XV – primórdios do século XVI na vida política e cultural portuguesas, em sentido lato. Quer como princesa, rainha e viúva, não terá nunca deixado de marcar presença no palco da sociedade do seu tempo, num período de transição de saberes e mentalidades.

Recordá-la, mesmo que em breves palavras, pensamentos ou fugazes reflexões de escassos minutos, é questionar, incessantemente, o que poderá ter estado por detrás do mito e das lendas que o tempo foi tratando de tecer em torno da sua figura histórica...

Palavras-chave: Caldas da Rainha, Medieval, Memória, Misericórdias, Mito, Rainha D. Leonor (Leonor de Lencastre),Renascimento.

Desde muito cedo, talvez pela vivência prolongada na cidade de Caldas da Rainha (a qual deve o topónimo a D. Leonor), fomos demonstrando uma certa curiosidade pela figura histórica leonorina.

Os anos foram passando e, dos pequenos trabalhos escolares e das representações teatrais de reconstituição histórica que realizámos sobre Leonor de Lencastre, passámos, gradualmente, a estudos mais aprofundados. Contudo, à medida que as nossas investigações avançavam, crescia a curiosidade, o fascínio, mas também a certeza de uma grande incógnita em torno da mulher de D. João II.

Facilmente compreendemos quão difícil é saber, à luz de mais de quinhentos anos passados sobre a sua morte, todos os pormenores que, conjuntamente, formam uma princesa e, posteriormente, uma rainha de finais da Idade Média, alvores do Renascimento. Deslocámo-nos ao Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas, onde D. Leonor se encontra sepultada, numa campa rasa a seu próprio pedido, lemos as crónicas da historiografia oficial dos reinados em que viveu (de D. Afonso V a D. João III), as referências das histórias gerais ibéricas, os estudos e ensaios da história religiosa ou da historiografia contemporânea relativas à rainha, assim como outras biografias que sobre ela se escreveram, e constatámos que a construção / percepção da memória em torno da sua figura histórica / mítica foi / é um caminho verdadeiramente sinuoso e enigmático.

Perceber, e analisar, a passagem de uma figura histórica a mito (regional, nas Caldas da Rainha), leva-nos à consciência simultânea de um passado/ presente que se foi / vai actualizando.

D. Leonor é a soberana de que nos ocuparemos; a mulher que tentaremos encontrar por detrás da lenda; que localizaremos numa época prolífera em acontecimentos sociais, económicos e políticos, como foi o final de quatrocentos e o dealbar do século XVI.

Uma advertência, contudo, urge desde já ser feita: às questões que poderão estar, neste momento, a perpassar pelas vossas mentes – "Quem foi afinal D. Leonor de Lencastre?"; "Terá esta figura histórica guardado um rancor contido toda a sua vida[1], levando-a a pensar envenenar o próprio marido, como consideraram Camilo Castelo Branco, Oliveira Martins e Anselmo Braancamp Freire?" – não iremos dar, no final desta apresentação, qualquer resposta objectiva, na medida em que, na verdade, lenda e História unem-se, constantemente, na construção da memória que foi ficando de D. Leonor; é esta confluência que, apesar de tudo, a vai mantendo "viva".

Afinal de contas, com o que sobre D. Leonor se vai dizendo e escrevendo, talvez se possa afirmar que, se da História se vai passando à lenda / mito, também os mitos podem passar a integrar a própria História, sendo difícil, por vezes, separá-los de uma forma linear. Relembre-se Lévi-Strauss em *Mito e Significado*: (p. 64): "Quando tentamos fazer História científica, fazemos

1. Devido ao assassinato de seu irmão e cunhado por razões políticas de seu marido.

porventura algo científico ou adaptamos também a nossa própria mitologia nessa tentativa de fazer História pura?". Não nos esqueçamos que todos aqueles que escreveram sobre D. Leonor - tendo em conta que eram sobretudo religiosos interessados em enaltecer a sua Ordem religiosa ou cronistas régios que pretendiam ressaltar os feitos dos monarcas reinantes - terão "filtrado" factos da vida leonorina, dando-lhes a sua própria interpretação.[2]

Não sendo nosso interesse, neste momento, descrever ou apresentar características dos finais da Idade Média, princípios do Renascimento em Portugal, mas sim da forma como Leonor de Lencastre – enquanto mulher, filha, esposa, ou mesmo enquanto agente de obras de carácter humanitário /cultural - se inseriu nesses tempos, deparámo-nos, portanto, com algumas dificuldades que designaremos de "temporais" ou mesmo de "fontes". Não obstante, conscientes que as referências à rainha das Misericórdias, antes do início do século XVII, eram esparsas e bastante fragmentárias, prosseguimos as nossas investigações.

A princesa D. Leonor nasceu na segunda metade do século XV, no seio de uma família da realeza, o que poderá, desde logo, ter determinado regras e modelos de agir e de comportamento social.[3] Posteriormente, em 1481, por morte do seu sogro D. Afonso V, tornou-se uma rainha "renascentista"[4], não tendo ficado indiferente aos contextos da sociedade do seu tempo.

A existência de uma política crescente de centralismo régio, na tentativa de se evitar certos abusos de poder e de opressão por parte de membros da nobreza e também do clero, abrangia, igualmente, o campo assistencial. Se, durante a Idade Média, gafarias, albergarias e hospícios estavam a cargo de ordens eclesiásticas, é sobretudo no reinado de seu marido, D. João II, que se passa a dar uma importância maior, em termos de iniciativa régia, a estas

2. Note-se que também o facto de os textos que se escreveram sobre D. Leonor terem sido realizados, na sua maioria, por autores do sexo masculino é um elemento significativo para este estudo. Sobre a escrita acerca de figuras femininas, na Idade Média, veja-se C. Klapisch_Zuber, "Introdução", em DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.), *História das Mulheres no Ocidente – A Idade Média*, vol. II, cap. I, p. 197

3. D. Leonor foi filha do Infante D. Fernando e da Infanta D. Brites, foi neta de D. Duarte e bisneta dos pais da "Ínclita Geração" - D. João I e D. Filipa de Lencastre. Para a construção da personalidade leonorina, o Conde de Sabugosa ressalta esta questão do valor da hereditariedade. Cfr. C. SABUGOSA, cap. II - "A criação de D. Leonor", em *A Rainha D. Leonor*, pp. 23-28

4. Quando nos referimos a "Renascimento" pretendemos aludir não especificamente às modas classicistas italianas, mas sim à tendência generalizada europeia para uma renovação / evolução nos processos do saber e da cultura. Como bem referiu Reynaldo dos Santos ("Preâmbulo", em *Estilo Manuelino*, p. 11), "as descobertas marítimas, com a sua base nas ciências náuticas e geográficas e as suas consequências económicas e civilizadoras, representam um acontecimento na história do Renascimento europeu. Por isso «a arte das descobertas marítimas» se opõe, como espírito e fontes de inspiração, ao Renascimento italiano. Na Itália a arte renovou-se largamente pela descoberta do mundo antigo; em Portugal o Renascimento manuelino segue da descoberta de novos mundos ."

questões de assistência pública (o exemplo máximo do que enunciamos é o Hospital termal das Caldas da Rainha).

A edificação daquele complexo hospitalar é ainda hoje relembrada, em termos gerais e por via popular, como se devendo, única e exclusivamente, à caridade de D. Leonor. A possível razão "política" de tal edificação - centralismo régio que pretendia, consequentemente, travar a expansão dos monges dos coutos de Alcobaça[5] – raramente se ouve contar. Estas questões tornam-se de suma importância, na medida em que podemos desde já entender que D. Leonor ter-se-á inserido no campo assistencial do seu tempo com intuitos políticos intrinsecamente associados, os quais os relatos escritos e orais trataram de anular. Assim, em termos nacionais, a lenda leonorina constrói-se com base na imagem de uma *Mater Omnium*, Rainha misericordiosa; nas Caldas da Rainha, particularmente, o mito de D. Leonor baseia-se na sua figura enquanto Fundadora caridosa.

Quer como princesa, quer como rainha e viúva, D. Leonor poderá bem ser considerada uma das mulheres que, segundo Maria Helena Rocha Pereira (*Oceanos*, nº 8, pp. 65-70), foge aos retratos do anonimato feminino que sofreu com os Descobrimentos ou que atraiçoou quem partiu. Não nos esqueçamos que o paço, com os seus serões reais e os meios financeiros necessários para o devido apoio a prestar às artes e letras, era o local privilegiado para a entrada e fomento do Humanismo em território nacional. Por outro lado, o papel da introdução e difusão da cultura humanista parecia, de facto, adequar-se à aristocracia feminina, na medida em que esta, não preparando expedições e naus para desbravar novas terras e oceanos, não pensando, numa forma directa, nas guerras e alianças com o inimigo, podia exercer a "soberania" de uma outra maneira. Tal como refere Margaret L. King em *A mulher no Renascimento* (p. 169):

> A maioria das mulheres das classes dominantes não governava, mas partilhava algumas das prerrogativas da soberania. No vibrante clima artístico e intelectual do Renascimento, particularmente em Itália, isto significava que exerciam o poder do mecenato. As mulheres que não dominavam nem orientavam as forças de destruição por meio dos seus exércitos, podiam exibir a sua autoridade e riqueza para moldar o pensamento e a cultura.

Encaremos, deste modo, não só o relevo político de D. Leonor na sociedade portuguesa de quatrocentos / inícios de quinhentos, como o de mecenas cultural dos alvores do período renascentista português. É que D. Leonor oscila, frequentemente, da arte caritativa para a protecção das artes.

5. Para mais desenvolvimentos sobre o possível motivo político da edificação do complexo termal caldense, veja-se o artigo de J. B. SERRA, "Sobre o significado da criação da vila das Caldas", em *Gazeta das Caldas*, 17 de Maio de 1985.

Segundo Augusto da Costa Ramalho, um dos introdutores do Humanismo em Portugal, Cataldo Parísio Siculo[6], não deixa de louvar D. Leonor no seu papel de fomento e incentivo à educação feminina, denominando-a mesmo de *Pantasileia* ("*Pantasileia* é a rainha das Amazonas, mencionada no Renascimento como termo de comparação para exaltar uma mulher poderosa, entre rainhas e princesas.").[7] Mulher poderosa foi, sem dúvida, e o seu fomento educativo terá constituído mais uma das vertentes da sua faceta "renascentista". Atraía para junto de si todos aqueles que contribuíam para um avanço cultural, com novas modas, novos materiais.

O seu relicário, segundo Nuno Vassalo e Silva em artigo da revista *Oceanos* (nº 8, p. 110), é "das obras maiores da ourivesaria renascentista". (relicário realizado por mestre João com madeira do Brasil e que acabou por doar ao convento da Madre de Deus).[8] D. Leonor apoiou, igualmente, outras artes, nomeadamente a pintura (vindo a exercer o seu mecenato em obras de carácter mais "tradicionalista" ou, inversamente, mais "moderno"). Cite-se, a propósito deste último aspecto, Vítor Serrão (*Oceanos*, nº 8, pp. 104-105):

> A pintura incrementada por iniciativa da soberana é vária de origem e de méritos desiguais.
>
> Dentro de uma perspectiva que poderemos definir como mais *tradicionalista*, fez encomendas e vultosas mercês aos pintores de Coimbra mestre Vicente Gil e Manuel Vicente (...).
>
> Dentro de uma perspectiva... mais *internacionalizada*, custeou a vinda de diversos retábulos da Flandres para ornato das obras que fundeou ou em que empregou réditos visando o seu melhoramento. (...)
>
> Numa perspectiva mais *moderna e proto-renascentista*, D. Leonor apoiou decisivamente a acção dos pintores e oficinas de corte... como também os artistas com um acento mais deliberadamente vanguardista, caso de Francisco Henriques e do denominado Mestre da Lourinhã.

O quadro *Retábulo de Santa Auta* ("Chegada das Relíquias a Lisboa, ao Mosteiro da Madre de Deus"), atribuído a Cristóvão de Figueiredo e a Garcia Fernandes (com as naus ao fundo, o medalhão italianizante dos *Della Robia* e a representação da própria D. Leonor esperando as relíquias[9]), é uma obra tipicamente renascentista

6. "Com ele (e com outros antes dele), mas principalmente com ele, veio o humanismo greco-romano do Renascimento a difundir-se entre nós, pelos finais do século XV, directamente de Itália. (...)." Cfr. A. C. RAMALHO, "A Rainha D. Leonor e o seu tempo", em *Oceanos*, nº 8, p. 97

7. Cfr. *Id, ibid,* p. 100

8. Este relicário torna-se particularmente interessante por dois motivos específicos: por ser um trabalho de traça renascentista e pelo facto de constituir uma peça de grande importância a nível de ourivesaria, realizada por um ourives diferente do protegido da rainha – Gil Vicente, que seguia uma linha artística distinta e tipicamente gótica.

9. O facto de D. Leonor surgir representada na pintura (tal como acontece, por exemplo, no "Panorama de Jerusalém") é significativo, uma vez que nos leva a questionar se por detrás de tal intenção estaria

que mescla religiosidade e cultura num período bem marcado da História de Portugal, ao qual D. Leonor assiste, participando activamente.

O fomento da imprensa em Portugal, do qual se destaca a tradução portuguesa da *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia (cuja impressão se iniciou em 1495 pelo seu impressor e escudeiro Valentim Fernandes), constitui mais um exemplo do apoio leonorino à cultura e, igualmente, aos aspectos religiosos.

Tudo se entrecruza na sociedade de D. Leonor. Os Descobrimentos e os primórdios do Humanismo em Portugal foram determinantes para um olhar diferente sobre o religioso. A expansão portuguesa abriu caminhos marítimos, mas também as mentalidades. O fulgor das glórias materialistas / renascentistas foi despoletando reacções a nível nacional e europeu[10] que D. Leonor, devota, talvez tenha querido mitigar, tomando algumas iniciativas nesse sentido, das quais se destacam, de entre inúmeras outras, a fundação da Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha, e da Misericórdia de Lisboa. Pretenderia a soberana chamar Portugal a uma religiosidade pura, sem mácula, regida pelos princípios enunciados na *Vita Christi*? Ivo Carneiro de Sousa, em *Rainha D. Leonor (1458-1525) – Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento* (p. 765) relembra que o processo de beatificação de D. Isabel foi solicitado no reinado de D. Manuel (1516) – o que demonstra que a vida moral desta última seria bastante conhecida na altura – e que D. Leonor possuía mesmo uma pequena tábua em que se representava Isabel de Aragão. Deste modo, não teria sido apenas intuito dos seus biógrafos o facto de, enaltecendo D. Leonor, lhe atribuírem características santificas com vista a uma possível canonização, mas ela própria poderia, conscientemente, reger as suas atitudes no seguimento de modelos de santidade pré-existentes e do conhecimento geral. A verdade é que D. Leonor, através da piedade, caridade frequente, aceitação paciente das adversidades da vida, humildade e vida monástica, pautou a sua vida de forma a ser-nos perfeitamente possível encaixá-la num modelo de santidade atribuído às santas rainhas.

---

uma vontade de imortalização do seu papel de fervorosa apoiante das artes que encomenda ou que lhe são oferecidas, ou se seria, unicamente, uma atitude típica de uma mulher do Humanismo português que, seguindo os ventos inspiradores da Renascença europeia, passa a conferir importância ao retrato, enquanto valorização do seu humano no mundo e na própria expressão artística.

A propósito do retrato nacional nos primeiros anos de quinhentos, cfr. J. A. FRANÇA, "O retrato humanista", em *O retrato na Arte Portuguesa*, p. 25.

10. Refira-se o ano de 1513, aquele em que Martinho Lutero afixa as "Noventa e Cinco Teses" na porta do castelo em Vitemberga, dando origem a uma Reforma na Alemanha.

A nível nacional, relembre-se as mordazes críticas que Gil Vicente dirige, através das suas personagens-tipo, ao clero. Cfr. M. L. G. CRUZ, "A falta de fé e a crise de valores morais e espirituais – o clero e o afastamento da sua missão espiritual", em *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, pp . 52-72.

Independentemente de quais os verdadeiros motivos das iniciativas cristãs leonorinas, a verdade é que ainda hoje, na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, se ouve contar sobre "uma rainha caridosa que em tempos passou pelas Caldas" e, há poucos anos (1998), se comemorou, com várias publicações, figurações medalhísticas e também filatélicas, o V Centenário da fundação da Misericórdia.

D. Leonor nasceu, cresceu e morreu, mas a sua memória vai revivendo em cada lugar ou efeméride que a recorda. Que esta nossa comunicação (que tenta aludir, de uma forma muito resumida e sistemática, ao papel de D. Leonor na sociedade medieval/ renascentista), possa, também ela, ser um contributo para o continuar da sua História histórica e mítica, porque se "o mito é o nada que é tudo", como se diz em A *Mensagem* de Fernando Pessoa, que cada silêncio entre o que sobre ela se diz possa ser uma reflexão. O nada de certezas absolutas sobre o seu pensamento, possíveis congeminações ou secretos saberes, desejos ou ambições, leva-nos a um Tudo de reinvenções que a tornam a D. Leonor que hoje vamos presentificando. Princesa medieval, rainha do Renascimento, mas mulher portuguesa e humana, antes mesmo do epíteto de "perfeitíssima" que Frei Jorge de S. Paulo[11] lhe atribuiu.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V.: *Oceanos –Misericórdias, Cinco Séculos*, nº 35, Lisboa, CNCDP, Julho/Setembro de 1998.

A.A.V.V.: *Terra de Águas, Caldas da Rainha, História e Cultura* (coord. Luís Nunes Rodrigues, Mário Tavares e João Bonifácio Serra), Caldas da Rainha, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993.

BARBOSA, José: "A Rainha D. Leonor", em *Catalogo Chronologico, Historico, Genealogico, e Critico das Rainhas de Portugal, e seus Filhos,* Lisboa, Ocidenta, na Officina de Joseph António da Sylva 1727, pp. 367-372.

BORGES, João Nicolau: *O Hospital das Caldas da Rainha – Arte e Património*, Vol. I, (Dissertação de Mestrado em História de Arte, Património e Restauro), Lisboa, FLUL, 1998.

11. Frei Jorge de S. Paulo, padre lóio seiscentista que foi provedor do hospital termal das Caldas da Rainha, poderá ser considerado o "biógrafo" por excelência de D. Leonor (aquele no qual autores posteriores se terão baseado para a escrita sobre a rainha das Misericórdias). O epíteto que lhe atribuiu - "pelas suas obras, merece ser chamada em todo o Mundo a Princeza perfeitíssima" (cfr. *O Hospital Termal das Caldas da Rainha até ao ano de 1656*, Tomo I, p. 47) - reforça a possível hipótese de que este autor terá reconstruído "a biografia da rainha fundadora da vila das Caldas, elevando a rainha ao estatuto de mito". Cfr. Nicolau Borges, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha – Arte e Património*, Vol. I , p. 23.

CRUZ, M. L. G: "3. A falta de fé e a crise de valores morais e espirituais – o clero e o afastamento da sua missão espiritual", em *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, pp . 52-72.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir.): *História das Mulheres no Ocidente – A Idade Média* (trad. Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota), Vol. II, Porto, Edições Afrontamento, 1993.

FRANÇA, J. A: "2. O retrato humanista", em *O Retrato na Arte Portuguesa*, Colecção "Estudos de Arte", s.l, Livros Horizonte, pp. 21-35.

FONSECA, Carlos Dinis: *História e Actualidade das Misericórdias*, Mem Martins, Editorial Inquérito, s.d.

GÓIS, Damião de: *Crónica de D. Manuel I* (adaptação condensada para Português corrente por Frederico Alves), Tomo I, Lisboa, Edição Amigos do Livro, s. d.

GONÇALVES, Iria: *Imagens do Mundo Medieval*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988

HALE, John: *A Civilização Europeia no Renascimento* (trad. Maria José de la Fuente), Lisboa, Editorial Presença, 2000.

KING, Margaret L.: "Virgo et virago: As mulheres e a cultura", em *A Mulher do Renascimento* (trad. Maria José de la Fuente), Lisboa, Editorial Presença, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado* (trad. António Marcos Bessa), Lisboa, Edições 70, 1985.

MACEDO, Jorge Borges: "Mulheres e Política no século XV português – consideração crítica", em *Oceanos – Mulheres no Mar Salgado*, nº 21, Lisboa, CNCDP, Janeiro/Março de 1995, pp. 18-24.

MARIA, Francisco de Santa: *Anno Historico, Diario Portuguez, Noticia abreviada de pessoas grandes, e cousas notáveis de Portugal*, Tomo I, Lisboa, Officina e à custa de Domingos Gonsalves, 1744.

MARIA, Francisco de Santa, *O Ceo aberto na Terra*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1697.

MATOS, José Sarmento de: "A Senhora do Povo", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 79-88

MATOS, Sérgio Campos: *Historiografia e Memória Nacional (1846-1898)*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.

OLIVEIRA, Joaquim: *Rainha D. Leonor, figura enigmática de mulher*, separata da revista *Ocidente*, Vol. LXIX, Lisboa, 1965.

PEREIRA, Maria Helena Rocha: "Presenças femininas na época dos Descobrimentos", em revista *Oceanos – Mulheres no Mar Salgado*, nº 21, Lisboa, CNCDP, Janeiro/Março de 1995, pp. 65-70.

PINA, Rui de: *Crónica de D. João II* (dir. Luís Albuquerque; transcrição para Português actual por Maria da Graça Pericão), Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

RAMALHO, Américo da Costa: "A Rainha D. Leonor e o seu tempo", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 96-103.

RESENDE, Garcia de: *Crónica de D. João II* (pref. Joaquim Veríssimo Serrão), Lisboa, INCM, 1973.

SABUGOSA, Conde de: *A Rainha D. Leonor: 1458-1525*, Lisboa, Sam Carlos, 1921.

SANTOS, Reynaldo dos: *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Bertrand, 1952.

SERRA, João Bonifácio: *Introdução à História das Caldas da Rainha*, Colecção PH-Grupo de Estudos, Caldas da Rainha, PH, 1995.

SERRA, João Bonifácio: "Sobre o significado da criação da vila das Caldas", em *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha, 17 de Maio de 1985, pp. 15-18.

SERRÃO, Vítor: "O mecenato da rainha D. Leonor e a pintura na corte", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 104-109.

SERRÃO, Joel (coord): "Rainha D. Leonor, 1458-1525", em *Dicionário de História de Portugal*, vol. III, Porto, Livraria Figueirinhas, 1968, pp. 484-485

SILVA, Ferreira da (coord): *A Rainha D. Leonor e as Misericórdias Portuguesas*, Lisboa, Editora Rei dos Livros, 1997.

SILVA, Nuno Vassalo e: "Relicário que fez Mestre João", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 110-112

SOUSA, António Caetano: *Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomos II e III, Coimbra, Atlântida – Livraria Editora, Lda, 1946.

SOUSA, Ivo Carneiro de: *A Rainha D. Leonor (1458-1525) – Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, em série "Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas", Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.

SOUSA, Manuel: *Reis e Rainhas de Portugal*, Mem Martins, Sporpress, 2001.

S. PAULO, Frei Jorge de: *O Hospital das Caldas até ao ano de 1656*, Tomos I-III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1968.

TAVARES, Maria José Ferro: "D. Leonor e a fundação das Misericórdias", em revista *Oceanos – A Rainha D. Leonor*, nº 8, Lisboa, CNCDP, Outubro de 1991, pp. 89-95.

VIANA, Mário Gonçalves: *Rainha D. Leonor*, colecção "Figuras Nacionais", Porto, Editora Educação Nacional, 1937.

O TROVADORISMO VIVE NO SUL DO BRASIL

Taís Ávila de Almeida[1]
Centro Universitário Ritter dos Reis – Rio Grande do Sul

Resumo: A comunicação intitulada "O Trovadorismo vive no Sul do Brasil" será apresentada por mim, bolsista de Iniciação Científica do curso de Letras, e faz parte da pesquisa docente da Professora Dra. Regina da Costa da Silveira, intitulada «Presença das literaturas de língua portuguesa na escola», do Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Para a realização de atividades intertextuais e interdisciplinares, tanto em textos verbais quanto em textos não verbais, o trabalho de pesquisa vem ocupando-se de textos das literaturas de língua portuguesa e das outras artes. Assim, surgem atividades escolares, destinadas ao Ensino Fundamental e Médio, e que também são, em sua maioria, interdisciplinares. O assunto dessa comunicação volta-se para o Trovadorismo português, contempla a intersecção da literatura portuguesa e brasileira, na perspectiva do dialogismo de Bakhtin, analisando uma cantiga trovadoresca do séc. XII e um poema do dramaturgo Carlos Carvalho, contemporâneo e conterrâneo nosso do Rio Grande do Sul.

A intertextualidade, no sentido que lhe atribuiu Júlia Kristeva, mereceu desde cedo uma reflexão que contemplasse a dinâmica do texto literário. Genette, por sua vez, usa "transtextualidade", com o prefixo de movimento, congregando a intertextualidade.

Trata-se de uma atividade aplicada no Ensino Médio, nas aulas de Literatura Brasileira, com o objetivo de constatar a possibilidade de escrever cantigas, recuperando o diálogo com a forma antiga, sem a presença, agora, do português arcaico. A Cantiga "Dona Fea", de Joan Garcia de Guilhade, satiriza uma "dona" que será sempre lembrada de forma negativa, como feia, velha e louca. Já no texto de Carlos Carvalho, "Lamento de Moça Feia", o eu lírico é uma mulher que se reconhece como qualquer outra, ou seja, também possuidora de sensualidade e de desejos, apesar de feia. Os versos constituem-se de uma sensualidade muito forte, sem, contudo, manifestar qualquer aspecto vulgar ou grotesco. É a voz e o lamento de uma mulher que quer ser amada, possuída, desejada. O fato de ela ser feia, ainda que se expresse no título, qualificando o lamento, é idéia que não se sustenta no decorrer do poema. Ao corrermos os olhos pelos versos de Carlos Carvalho, deparamo-nos com imagens plenas de sensualidade. A interdisciplinariedade literatura e história sabe-se aqui necessária. A história de um povo que nos colonizou é também a nossa história, representa nossas raízes, entrelaçando nossa narrativa à

1. Formanda do Curso de Letras, pelo Centro Universitário Ritter dos Reis -UniRitter, bolsista de Iniciação Científica da Pesquisa "Presença das Literaturas de Língua Portuguesa na Escola", da Prof. Dra. Regina da Costa da Silveira.

narrativa do outro (MacIntyre, 2001). Conhecer parte da história anterior à colonização brasileira oferece-nos possibilidades para o entendimento da nossa identidade cultural e nacional.

Atribuímos a dificuldade para ler estas cantigas e o conseqüente desinteresse do leitor contemporâneo pelo chamado "Trovadorismo" ao desconhecimento da História, mais especificamente do Período da Idade Média, séculos XII a XIV, idade que não contempla o Brasil em seus registros. As trovas medievais eram acompanhadas por instrumentos de corda, tais como o alaúde, a guitarra, entre outros. No folclore do Rio Grande do Sul, sempre existiram os trovadores, músicos acompanhados do violão, da gaita, gaita de fole, ou cordeona conforme popularmente é chamado o acordeon. Dentre as trovas que ainda hoje são conhecidas destacamos a Trova composta pelos músicos da família Ramil.

Palavras-chave: intertextualidade, ensino, educação, literatura, interdisciplinariedade.

Este trabalho faz parte da pesquisa docente da Profª Drª Regina da Costa da Silveira, intitulada "Presença das Literaturas de Língua Portuguesa na Escola", do Centro Universitário Ritter dos Reis, UniRitter, da cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

A pesquisa utiliza, como base teórica, conceitos de dialogismo e polifonia por Bakhtin, ampliados com a intertextualidade, vista por Kristeva, que reflete sobre a dinâmica do texto literário. Para verificar a inserção do "eu" como parte da narrativa do outro e o processo de intersecção das narrativas, servimo-nos de Alasdair MacIntyre, para a formulação da hipótese de que há um constante diálogo na produção e na recepção de um texto, com o cruzamento e a interação de diversos discursos, pela transposição de um ou mais sistemas de signos para outros sistemas não-verbais.

Contemplando a intersecção entre literatura portuguesa e brasileira, a pesquisa ocupa-se da realização de atividades interdisciplinares e intertextuais, destinadas ao Ensino Fundamental e Médio, das Escolas Públicas e Particulares da cidade de Porto Alegre. As atividades são produzidas de modo a dinamizar a leitura de textos verbais (prosa e poesia) e não-verbais (música e pintura), baseando-se no processo dialógico, alicerçado na troca de descobertas e de experiências, no cruzamento e interação das múltiplas linguagens, levando a crer que uma obra literária desenvolve zonas de intersecção com outras obras, que os escritores assimilam outros textos, e que essas influências aparecem em suas produções artísticas.

O assunto desta comunicação volta-se para o Trovadorismo Português, contempla a intersecção das Literaturas Portuguesa e Brasileira, tratando-se de uma atividade aplicável ao Ensino Médio, nas aulas de Literatura Brasileira.

Analisando uma cantiga trovadoresca do séc. XII e um poema de um dramaturgo gaúcho objetiva-se constatar a possibilidade de estudar as cantigas de um período tão distante como o Trovadorismo, recuperando o diálogo com a forma antiga, sem a presença, agora, do português arcaico.

O Trovadorismo português surge como um grito de paz a partir das Cruzadas e a arte popular se expressa nas partidas dos guerreiros. Provençal pela origem francesa no séc. XII, surgem trovadores, menestréis e jograis que se aventuraram a "achar"= trover em francês, uma música condizente para seus versos. A trova, antes do correio e da comunicação escrita, tinha o dever de ser mensageira. E para a mulher, ao invés de era das trevas, a Idade Média foi época de renascimento. Ela passa a ser cultuada por alguns trovadores, mas ainda mantém a posição de "refrigério dos heróis cansados de matar", segundo Segismundo Spina.

Assim, a atividade proposta pela pesquisa inter-relaciona a "Cantiga", de Joan Garcia de Guilhade, e "Lamento de Moça feia", de Carlos Carvalho.

Cantiga
Joan Garcia de Guilhade

Ai dona fea! Foste-vos queixar
porque vos nunca louv'en meu trobar
mais ora quero fazer un cantar
em que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
dona fea, velha e sandia!

Ai dona fea! Se Deus mi perdon!
e pois havedes tanto gran coraçon
que vos eu loe en esta razon,
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçon:
dona fea, velha e sandia!

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já um bom cantar farei
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!

Oskar Nobiling. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Erlangen, 1907, p.67. *IN*: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

Lamento de moça feia
Carlos Carvalho

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor;
mil dedos manipulassem
o grito e o estertor
e à boca levassem os seios
como taças de calor.

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor;
ai dentes marcassem a pele
com rosáceas de amargor,
lâmina afiada e branca
rasgando-me a carne em flor.

Ai que rompessem a cortina
que vela o meu pudor.

(primícias de amor velado
no meu ventre sangrador).

CARVALHO, Carlos. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: movimento, 1994.

A trova intitulada "Cantiga" foi escrita por Joan Garcia de Guilhade, trovador galego-português, que viveu entre os séculos XII e XIII. A partir de seus textos, deduz-se que viveu na área de Barcelos, tendo provavelmente freqüentado a corte de D. Afonso III. Permaneceu alguns anos na corte de Afonso X (rei de Leão e de Castela). Conservam-se cinqüenta e três textos deste autor, nos gêneros de cantigas de amor, de escárnio e maldizer, em vários Cancioneiros medievais portugueses. Cultivou ironicamente os vários tipos de composição poética e muitas vezes de maneira deformada, destacando-se pelo humor, mas seu estilo foi gracioso e introduziu de forma original alguns motivos da poesia trovadoresca.

Especificamente em "Cantiga", existe a sátira a uma "dona", que será sempre louvada de forma negativa, como feia, velha e louca. Primeiramente sentimos o lamento pela presença forte de um "Ai", que chega a doer em nós. Há em seguida uma queixa, a da "dona fea", por nunca ter sido cantada nos versos do trovador. Mas isto aparece na voz do eu lírico, não há uma mulher que dialoga com ele, é o narrador que nos conta deste diálogo. Ele encontra uma solução para esta dona, louvá-la, mas da pior maneira para uma mulher, como feia, velha e louca. Segundo o eu poético, não é agradável possuir uma aparência ruim. Imagine-se a essas características externas somar-se a loucura (a desordem interna, o caos). Após tanta agressividade nas palavras, o eu lírico na segunda estrofe pede perdão a Deus, talvez por tanta aspereza, e lembra do grande coração desta "dona", e por este nobre motivo continuará a louvá-la em seu trovar, mas esse louvor logo se transforma outra vez em escárnio sua cantiga, exaltando a feiúra, a velhice e a loucura desta mulher, num processo de circularidade, o poeta retoma então aos termos pejorativos. Em nenhum momento sabemos o nome desta dona, sua identidade não é especificada, embora o eu lírico a trate com muita familiaridade para realização dessa cantiga de escárnio e maldizer. Para os indivíduos, a passagem do tempo assinala marcas indesejáveis na aparência exterior. Constituíram-se ao longo do tempo padrões de beleza estética, física, de modo a superar a condição interior: é o caso da "Dona Fea" que, não obstante tenha "gran coraçon", ela continuará a ser vista como fea, velha e sandia.

Já em "Lamento de moça feia", de nosso poeta, contista e dramaturgo gaúcho, Carlos Carvalho, falecido à década de oitenta, observamos o lamento de uma moça feia. Em "Lamento da moça feia", temos como eu lírico uma mulher que lamenta, que chora e que se reconhece como toda mulher, possuidora de sensualidade. Esse lamento presente em diferentes versos, pontuados pelo erotismo e pela sensualidade, não manifesta, contudo, em nenhum momento indícios do aspecto vulgar ou grotesco. É a voz e o lamento de uma mulher que quer ser amada, possuída, desejada. O fato de ela ser feia, ainda que se expresse no título, qualificando o lamento, é idéia que não se

sustenta no decorrer do poema, graças à linguagem e à produção de sentidos que as metáforas e comparações propiciam: "seios como taças de calor", "cortina que vela o meu pudor", "lâmina afiada e branca rasgando-me a carne em flor", etc. Os versos de Carlos Carvalho, ricos em imagens plenas de sensualidade, não dispensa contudo a interjeição que caracteriza o lamento e remete à Cantiga do trovador antigo. Trata-se do "Ai" que encabeça as estrofes nos dois poemas. À primeira vista, poderia parecer ao leitor que Carlos Carvalho com "Lamento de moça feia" faz uma paródia do texto português, o que comumente se observa diante de intertextualidades entre textos recentes em relação a textos antigos. Realmente, esse poema subverte o texto original. A ausência, porém, de humor e do tom satírico não o caracteriza como paródia, mas sem dúvida garante o processo de intertextualidade, produzindo novos significados para o caráter da mulher feia. Esse "Ai" que agora aparece no "Lamento de moça feia" representa a voz feminina, do eu lírico que é uma moça feia; em "Cantiga", essa interjeição vem sempre presa à expressão "dona fea", mas provém de um eu lírico masculino, a fazer escárnio no lugar de louvor.

Desta forma, apresentamos como sugestão de atividade a professores do Ensino Médio do Rio Grande do Sul, um trabalho intertextual e interdisciplinar, que nos instiga a comparar, mesclar e observar traços e características de textos distintos, de autores e épocas também distintas. E a interdisciplinaridade da literatura e da história sabe-se aqui necessária. A história de um povo que nos colonizou também é a nossa história, representa nossas raízes, e parte da história deste povo, anteriormente à nossa colonização oferece-nos possibilidade de entendimento de parte da nossa identidade cultural e nacional. Ora, o Trovadorismo não consta nos registros históricos do povo brasileiro, por ser anterior ao nosso descobrimento, por isso a linguagem do trovadorismo causa tamanho estranhamento e dificuldades a nossos leitores contemporâneos. Ao mesmo tempo, percebe-se que a trova nunca deixou de existir, chegou ao Brasil, e se fixou principalmente no Sul. Com mudanças métricas, a partir de regionalismos, com diferenças da trova da região nordeste para a da região sul, a trova perpetua-se até os dias de hoje.

No ciúme só se enleia
quem gostar de mulher bela;
quem casar com mulher feia
não terá ciúmes dela!

(José Coelho de Babo).

O trovador é um menino
Que, ao fazer as suas trovas
Vai traçando o seu destino
Com idéias sempre novas.

(Flávio Roberto Stefani)

No estado do Rio Grande do Sul são cultivados vários tipos de trova, como a literária, que possui na UBT (União Brasileira de Trovadores) a sua casa, esta união é formada por trovadores que se comunicam e participam de concursos chamados de Jogos Florais, que também nasceram na Idade Média, quando cavaleiros lutavam com suas espadas por jovens castelãs. Os trovadores surgem substituindo estes espetáculos sangrentos por duelos poéticos em torneios de cantadores, o primeiro ocorrido em 1207. Os Jogos Florais aconteciam na primavera e os prêmios eram jóias em formato de flores e coroas de flores, e também em homenagem à deusa Flora, no Brasil eles ocorrem desde 1966. Este tipo de trova, a literária, é definida como um poema de quatro versos setessilábicos, rimando o 1° com o 3° e o 2° com o 4° versos. Afonso X, rei de Leão e de Castela, nascido em Toledo, na Espanha, em 1221 teria sido o primeiro a usar a quadra em sete sílabas.

Já no folclore do sul observamos a presença de outro tipo de trova, a gauchesca, que também se subdivide, por exemplo, existe a trova de martelo e a campeira. De qualquer forma, é um desafio, e podemos chamar assim em função de dois trovadores que se cotejam na improvisação de seus versos. Essa improvisação surge a partir de um mote (influência portuguesa), que fornecerá a base, o primeiro, ou os dois primeiros versos para cada estrofe de seis. Cito Inácio Cardoso, Gildo de Freitas, Luís Muller, Pedro Ribeiro da Luz e Volmir Martins como grandes trovadores do sul do Brasil. A trova é acompanhada por instrumentos, a cordeona, o violão. A música está sempre presente, sempre acompanhando, o tom pode ser o mi maior, modernamente, está sendo utilizada a vanera. A vanera surgiu em Cuba, como habanera, migrou para a Europa via Espanha, é matriz de ritmos como o tango(espanhol) e o chorinho(brasileiro). No estado do Rio Grande do Sul o ritmo se acelera e surge a vanera. E assim acompanha nossos trovadores. Para demonstração poderemos observar a letra e música de Ailton Flores e Volmir Martins em "Perguntas e Respostas". Nesta trova há uma grande exaltação à nossa terra sulina e ao próprio gaúcho, apresentando algumas figuras mitológicas ou famosas para mostrar quão incomparável é a nossa terra, que possui todas as qualidades possíveis. A respeito da figura da mulher, o trovador fala sobre Afrodite, que é a deusa da beleza, mas que de nada adianta se ela não está em nosso meio, ou seja, no baile, na festa, "nas tasca" onde se encontra o trovador. Quem está lá é a "china", a mulher gaúcha, que não é deusa, mas bela. Os trovadores também falam de Pedro Álvares Cabral, que viajou bastante, e por se aventurar, foi valente, mas não fez trovas, nem conheceu a tradição gaúcha, e não amansou éguas na estância numa lida campeira.

Toda a trova diz respeito à valentia e ao valor do gaúcho e da nossa terra, procura elevação ao tratar de mitologia, mas não deixa de possuir um tom cômico em vários momentos. Essa dosagem de exaltação, comicidade,

realidade, mitologia e improvisação é o que torna a trova essa pérola, essa expressão máxima de um momento extremamente interligado à continuidade, do que se fala, do que se vive, do que se sonha.

Perguntas e Respostas (trova)
(Ailton Flores e Volmir Martins)

Alô meu povo querido
Vai um abraço que eu mando
Volmir se tu permitires
Vou trovar te perguntando
Não basta a fama de bom
Precisa provar cantando

Precisa provar cantando
Eu notei que o povo aplaudiu
Buenas meu povo amigo
E meu coração sacudiu
Pra responder do meu jeito
Eu topo o teu desafio

Se tu topa o desafio
Obrigado amigo meu
Da mitologia grega
Pouco este poeta aprendeu
Te peço que cante um verso
Falando sobre Morfeu

Te peço que cante um verso
Falando sobre Morfeu
Peão de estancia não foi
Este velho já morreu
Não escreveu que nem tu
E nem fez verso que nem eu

Não trovou mais do que eu
Nem quero que nos imite
Do muito que tu souberes
Um pouco eu quero que cite
E na sextilha seguinte
Me fale sobre Afrodite

Me fale sobre Afrodite
Dizem que era divina
Considerada uma Deusa
A mitologia ensina
Mas nas tasca onde eu dancei
Eu nunca topei com esta china

Nunca topei com esta china
Nem no centro, e nem na vila
E já que a tua escola é o mundo
Quase não leste apostila
Me diz o que é que tu sabe
Sobre Sansão e Dalila

Sobre Sansão e Dalila
Dalila era especial
Mas Sansão nunca encarou
O corte de um arrozal
Não comeu bago de touro
E nunca montou num bagual

Não comeu bago de touro
E nunca montou num bagual
Não conheceu meu Rio Grande
Nem o Brasil nacional
Me fale do cidadão
Pedro Álvares Cabral

Pedro Álvares Cabral
Este viajou a vida inteira
Descobriu nosso Brasil
Nossa terra brasileira
Mas nunca aguentou os corcoveios
De uma égua cabortera
De uma égua cabortera
Não amou a tradição
Não fez um verso de trova
Num dia de marcação
Mas agora fale um pouco
Sobre a Eva e o Adão

Sobre a Eva e o Adão
Te respondo sem floreio
Viviam num paraíso
De onde a gente também veio
A situação se enfeiou
Quando a cobra entrou no meio

Quando a cobra entrou no meio
A situação enfeiou
Tira este bicho pra lá
Porque esta não me agradou
Agora fale da doma
E dos baguais que amansou

De fato conheço a doma
E muito este taura domou
Mas domador foi meu pai
E muito melhor meu avô
E o cavalo do São Jorge
Foi meu velho que amansou

Foi teu velho que amansou
Adeus meu povo bondoso
Termina aqui um desafio
Que acho que foi proveitoso
E se alguém me emprestar um relho
Vou corrigir um mentiroso

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa. I – Idade Média*. Portugal: Publicações Europa-América.

CARVALHO, Carlos. *Poesia e prosa*. Porto Alegre: EDIPUCRS; IEL: movimento, 1994.

FERNANDES, Aparício. *A trova no Brasil – história, antologia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

KRISTEVA, Júlia. *História da Linguagem*. São Paulo: Ed. 70, 1969.

MacINTYRE, Alasdair. *Depois da Virtude*. São Paulo: Edusc, 2001.

MARTINS, Volmir. *Coisas do Sul*. Cd- Kives Music. KV 5313 – AA 0003000.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em ação – Uma Integração Sócio-Educacional – Folclore, - História, - Música, -Literatura*. Porto Alegre: Editora Feplam, 1987.

NOBILING, Oskar. As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Erlangen, 1907, p. 67. In MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVAES, Marisa Vieira (org.). *Rio Grande Trovador IV*. Porto Alegre, 2003.

SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996.

STEFANI, Flávio Roberto. *Galponeios – Poema e Prosa*. Porto Alegre, 2001.

VENTURELLI, Otávio. *Pequeno estudo de trova*. Rio de Janeiro, 2004.

VICTOR, Agenir Leonardo. *A Trova: o canto do povo*. Trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social das Faculdades Maringá. Maringá, 2003.

Eco da Tradição – Informativo Oficial do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG – Ano IV – NÃ 45 Maio de 2005.

Eco da Tradição – Informativo Oficial do Movimento Tradicionalista Gaúcho – MTG – Ano IV – NÃ 46, Junho de 2005.

Fundação Carlos van Leeuwen. *Cultura em Ação – II Quarteada da amizade do Vale do Taquari*, 2004.

www. ubtportoalegre.portalcen.org

www.falandodetrova.com

www.ubtpinda.com.br

www.universal.pt/scripts/h/p

A CANTIGA DE AMIGO NO SEU CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL(*)

Serxio Otero González
University of Manchester

Resumo: Este artigo apresenta uma exploração das cantigas de amigo como produto de uma situação sócio-histórica determinada.

Durante os séculos XII e XII as estruturas familiares da nobreza tendiam a fortalecer--se mediante os benefícios reportados por uma política interessada de alianças familiares. Isto fazia com que o futuro da fortuna familiar dependesse em grande medida das filhas casadoiras pois, nesta política de casamentos arranjados, elas usadas como moeda de troca. Apesar de este sistema ser eficaz, apresentava muitos perigos. Numa sociedade em que a honra era o valor mais considerado, as famílias tinham que afanar-se na angustiosa tarefa de guardar às filhas de qualquer perigo, pois as ameaças de que uma donzela ficasse desonrada eram reais. O rapto era provavelmente o maior e o mais popular destes perigos, como ilustram várias cantigas e diferentes foros da época: nesta altura também eram igualmente ameaçantes os casamentos clandestinos ('de juras') pois nos séculos XII e XIV também se aceitavam como válidos, embora pudessem implicar diversos tipos de sanções.

Tradicionalmente, a crítica assumiu que as donzelas tinham um papel passivo nos raptos e nestes casamentos, mas a julgar pelos documentos estudados, o papel destas era certamente activo. Uma rapariga podia evitar um casamento forçoso se fosse raptada por algum varão que fosse mais do seu agrado que o potencial consorte escolhido pela família. Se era raptada e se casava clandestinamente com o raptor, podia forçar a vontade dos pais e negociar a sua reintegração na família; se os pais não aceitavam, sempre havia a possibilidade de fugir para alguma das novas vilas reconquistadas aos mouros.

A natureza clandestina destes procedimentos expunha as raparigas a outros perigos já que uma rapariga podia ser falsamente enganada sob a promessa de matrimónio, ser forçada e posteriormente abandonada.

Este contexto é o que, em nossa opinião, determinou a produção das cantigas de amigo. Dada a importância que o mecenato tinha na época medieval e dada também a natureza exemplarizante inerente a toda a manifestação literária, consideramos que as cantigas de amigo foram concebidas como persuasivos instrumentos de doutrimanento social: Mediante o canto, as raparigas eram imbuídas com uma imagem demonizada dos amigos, para assim abortar toda a iniciativa destas por

(*) Quero expressar a Vanessa S. Pereira, Leitora do Instituto Camões na Universidade de Manchester, os meus agradecimentos por todos os seus comentários e sugestões.

desviar-se da preceptiva familiar e de eludir suas 'responsabilidades' dentro do núcleo familiar.

Palavras-chave: Cantiga de amigo, Rapto, *Rouso*, Medieval, Foros, Feminismo.

A lírica galego-portuguesa medieval está composta por mais de mil e seiscentas cantigas de entre as quais umas quinhentas caracterizam-se por ter uma voz narrativa feminina, normalmente uma rapariga ou uma 'dona virgo'. Este facto não seria relevante em si mesmo, já que noutras literaturas medievais também se conservam cantigas com esta característica. O realmente significativo é que, na literatura galego-portuguesa, o número de cantigas de amigo é vastíssimo, em comparação com as anedóticas notícias de cantigas de mulher conservadas noutras literaturas.

Um sector importante da crítica justificou esta incongruência aludindo às particulares circunstâncias que existiam no noroeste peninsular na Idade Média, insistindo na ideia de que no antigo território da *Gallaecia* existia uma produção pré-litéraria de poesia feminina particularmente intensa que acabou por traspassar as capas da poesia culta e incluir-se, também, no elenco de produção da poesia cortês peninsular.

A pré-existência desta modalidade de literatura oral é hoje inquestionável, mas como já apontara Giulia Lanciani[1] este é um assunto que compete mais ao folclorista ou ao antropólogo do que ao filólogo. Os textos conservados, se bem que possam ter sido reelaborações de canções femininas, são de criação exclusivamente masculina e, consequentemente, a visão idealizada de que estas cantigas expressam o autêntico desejo das protagonistas da cantiga de amigo por encontrar-se com ele e de realizar-se como amantes apesar dos constrangimentos sociais, não é mais que uma 'representação' do feminino; por outras palavras, a imagem das raparigas destas cantigas, não difere essencialmente dos retratos das mulheres da cantiga de amor ou mesmo das de escárnio, visto que todas são representações dum ideal de mulher feito à imagem do ideário da época.

Já nos anos setenta há estudos que adoptavam a perspectiva da mulher como objecto de representação, mas foi principalmente a partir da década de oitenta que a crítica feminista começou a estudar intensamente as cantigas de amigo para tratar de justificar a *apropriação* da voz feminina por parte de autores masculinos[2]. Ria Lemaire, por exemplo, observou que nas cantigas de amigo se pode apreciar uma mudança no tratamento da mulher. Opondo as cantigas de amigo de *refrão* às de *meestria*, afirmou que as primeiras eram genuinamente obra

1. Lanciani 1998:171.

2. Além das autoras citadas, também se podem consultar os recentes estudos sob a perspectiva feminista de Schantz: 2004 e Wright: 2005.

do género criador feminino e que as segundas representavam esta apropriação da voz feminina, privando-a do seu significado primigénio e assim

> 'womanly experience' of love is mutilated by its interpretation in terms of an alien discourse based on the 'courtly experience' which is essentially a **man's conception of love** and women as active desiring subjects are transformed into passive suffering victims (Lemaire 1988: 734, negrito meu)

Esta nova leitura abriu campo para inquirir e tratar de elucidar as razões que expliquem a escolha desta singular modalidade poética; A tendência a explicar este facto argumentando que no noroeste peninsular existia já uma lírica oral pré-trovadoresca de carácter feminino não é completamente convincente, uma vez que em toda a literatura românica e, por extensão, na germânica já existia uma poesia feminina, que só esporadicamente se conservou. A professora Lemaire justifica este trânsito do 'feminino' –do 'representador' ao 'representado'– como uma imposição do masculino para excluir as mulheres dos vários campos da cultura, em particular da autoria da poesia amorosa[3].

Neste contexto, a investigadora Ana Paula Ferreira, introduz um novo conceito: o da funcionalidade do texto. Para esta autora

> the image of woman consistently delivered through the repertoire of jograis and soldadeiras had to appeal to the mental framework of the courtly audience by reflecting their beliefs, specifically concerning their familiar paradigm of love. It might be said that […] is precisely the patriarchal law inherent in that paradigm (Ferreira 1993: 37)

Por outras palavras, o surgimento da chamada canção de mulher tem que ser explicado aludindo às particulares circunstâncias e às necessidades da sociedade que a viu emergir[4].

Desta perspectiva, os professores Oliveira e Miranda afirmam que o desenvolvimento da lírica galego-portuguesa, na primeira metade do século XIII, responde à necessidade psicológica da pequena nobreza galego-portuguesa, de exprimir e canalizar as suas frustrações que eram derivadas das dificuldades de ter acesso a uma mulher que garantisse a transmissão do nome e da linhagem. Estes autores, seguindo José Mattoso[5], constataram que, na segunda metade do século XII, se produziu uma alteração nas estruturas

3. Lemaire 1988: 740.

4. «Le texte poétique, en déployant son discours et quel qu'en sois le contenu intentionnel, s'ordonne par rapport à une «vision du monde», rencontre une logique profonde et comme une univocité de comportement propres à telle culture ou à tel moment de l'histoire» (Zumthor 2000: 36).

5. Mattoso 1992: 241- 257.

familiares: a herança passou de ser cognática, dividida entre todos os filhos a ser agnática, transmitida na sua quase totalidade ao filho primogénito, reduzindo, assim, as possibilidades dos secundogénitos de se afiançarem numa posição social privilegiada. Os 'jovens' –no sentido que Georges Duby deu ao termo[6]– teriam que procurar a ansiada posição por outros meios já que, desprovidos da quase totalidade do património familiar, estes mesmos 'jovens' teriam que recorrer ao serviço militar para, mediante o esforço das armas, conseguirem promover-se e alcançarem deste modo riquezas, certa notoriedade social e, consequentemente, ganhar acesso a uma mulher que lhe permitisse perpetuar o seu nome e a sua linhagem. Este é o contexto em que surgiu a cantiga de amor. Para Resende de Oliveira

> cantando a sua submissão amorosa a uma mulher intangível o trovador transcendia, pelo imaginário criado, uma situação de impotência real, colocando-se ao lado do senhor na procura da obtenção dos favores da dama requestada (Oliveira 1985: 31)

Entretanto a cantiga de amigo fora concebida como

> um género cujo propósito inicial é afirmar isto mesmo: a possibilidade de criar um quadro ideal no qual todas as dificuldades da "coita" –seja a "coita" de um quotidiano de submissão, seja a "coita" amorosa que lhe vem dar corpo poético– fossem inteiramente anuladas e um horizonte de felicidade finalmente se abrisse [...] não há sofrimento do lado masculino porque, em boa verdade, nada transparece da subjectividade do homem. Apenas a sua capacidade de estar presente ou ausente, que é indício seguro da sua situação de iniciativa e de poder (Oliveira & Miranda 1993: 511)

Para Oliveira e Miranda, a sublimação artística dos sentimentos de frustração também pretendia corrigir os desmandos causados por estas gerações de 'jovens' pois, face às dificuldades para conseguir uma mulher de posição, alguns destes 'jovens' acudiam ao método mais expedito mas, se calhar, não isento de perigos, para alcançar os seus objectivos. Nomeadamente, o rapto.

Sobre a questão do rapto, Oliveira e Miranda assumem que as raparigas tinham uma atitude passiva, mas que a julgar por diferentes documentos, as raparigas viam no rapto uma possibilidade de eludir um casamento forçoso já que estas donzelas não sempre aceitavam submissamente a vontade dos pais como assinala este extracto da cantiga de Afonso Soarez Sarraça:

> Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:
> pero x' el é mancebo, quer-x' ela mais meninho.
> Non casará con ele nen polos seus dinheiros;
> e esto saben donas e saben cavaleiros,

6. Duby 1973: 213-214

ca dos escarmentados se fazen mais ardeiros.
(Afonso Soarez Sarraça, §10.1, B1622/V1155/V1156; vv. 1-5)[7]

Perante a situação dum casamento arranjado, uma donzela poderia deixar-se 'raptar' pelo amigo fugindo os dois, longe do alcance dos pais ou parentes. Se fazia isto, havia duas possibilidades: podia voltar para os pais e, neste caso, o raptor era declarado inimigo da família e, consequentemente, podia ser punido quer económica quer fisicamente; ou podia ficar com o amigo, o que implicaria a sua deserdação. Apesar disto, a possibilidade de fugir era uma alternativa real para um casal composto por um abdutor e uma filha abduzida, não só porque permitia fugir das possíveis represálias da família da noiva, mas também porque, no contexto histórico da Reconquista, um casal podia instalar-se numa das muitas vilas reconquistadas aos mouros onde as condições de vida, apesar de difíceis, podiam garantir a possibilidade duma nova vida para o casal.

Em expansão, a sociedade baixo-medieval hispana necessitava repovoar os territórios que ia conquistando, especialmente de mulheres que pudessem garantir o repovoamento cristão destas novas áreas conquistadas. Por isso este tipo de casais eram particularmente bem-vindos. Vários foros de vilas estipulavam que na suas cidades não se perseguiriam e mesmo se protegeriam aqueles raptores que se decidissem a morar nestas vilas da 'estremadura'. Um exemplo ilustrativo é o do Foro de Guadalajara, decretado por Alfonso VII em 1137, no qual se garantia protecção àqueles fugitivos com mulheres abduzidas que decidissem procurar santuário na vila. Esta concessão estendeu-se a Oreja em 1139 e a Ocaña em 1156[8].

Isto mostra que o número de mulheres 'raptadas' entre meados do século XII até e em tudo o século XIII, deveu ter sido tão elevado que nalgumas áreas até há testemunhos de abduções rituais, como a consignada num foro duma vila no Sul de Navarra no qual mostra que, se um infanção queria casar com uma vilã, era suficiente com que ela saísse da casa em camisa e com os cabelos soltos e andasse passos[9]. Não e necessário mencionar que neste testemunho os paralelos com a cantiga de amigo são mais do que evidentes.

---

7. Os exemplos propostos são tomados de Brea et al. (1996) e podem ser consultados em *MedDB: base de datos da Lírica profana galego-portuguesa* do Centro Ramón Piñeiro <www.cirp.es>. São citados pelo nome do trovador, seguido do número que lhe corresponde na citada obra e o número da cantiga. Também incluímos o número que lhe corresponde dentro de cada um dos manuscritos: A (*Cancioneiro de Ajuda*, Biblioteca do Paço Real da Ajuda s.n.), B (*Cancioneiro Colocci-Brancuti* ou da Biblioteca Nacional, Lisboa, BN Ms. 10991), V (*Cancioneiro da Vaticana*, BAV Ms. Vat. lat. 4803).

8. Vid. Dillard (1984:138-139 et passim) para mais exemplos.

9. «Et jnfancón que casare con villana tomándola a IX passadas ('passos') de su gent en camissa et en cabellos, e no tomare de su part, será jnfancona para siempre» (Ramos y Loscertales 1956: 51, art. §271).

Fugir com o amigo era uma possibilidade real que aparece reflectida, por sua vez, nas cantigas galego-portuguesas. Alguns textos expressam o desejo da amiga por ir com o seu companheiro como no ciclo das cantigas de Johan Zorro[10] assim como estes versos da cantiga de Soarez Coelho;

> Por Deus, filhe-xi-vos de min doo;
> melhor iredes migo ca soo,
> levade-me vosc', amigo.
> (Johan Soarez Coelho §79.4, B688/V290; vv. 7-9)

Gonçalo Garcia, na sua cantiga da 'Codorniz', reconhece que também levaria a sua senhor se ela aceitasse ir com ele voluntariamente:

> Levarõ-na Codorniz
> de casa de Don Rodrigo;
> mais quen dissesse a Fiiz
> aquesto que or' eu digo:
> que guarde ben mia senhor,
> ca já eu son treedor,
> se se ela quer ir migo.
> (Gonçalo Garcia § 61.1, B455, vv. 1-7)

Um casal em fuga podia formalizar um compromisso de matrimónio sem ter que lançar mão da parafernália das bodas de bênçãos. Bastava que o casal se jurasse amor mutuamente. Este tipo de matrimónios conhecia-se como 'de juras' ou 'de furto'[11]; ou também podia celebrar-se perante um clérigo, neste

---

10. Reconhecemos, aliás, que estas cantigas são singulares porque o 'amigo' é realmente o rei. Deste ciclo também há que sublinhar a inusitada atitude da mãe que encoraja a filha a que dê os seus 'cabelos' ao rei:

    -Cabelos, los meus cabelos,
    el-rey m' enviou por elos!
    Madre, que lhis farey?
    -Filha, dade-os a el-rey.

    (Johan Zorro §83.2, B1154/V756)

    Esta atitude materna pode parecer chocante ao leitor contemporâneo mas há que ter em conta que a barreguice era uma alternativa para aquelas mulheres que por alguma razão não se casavam ou não tomavam os hábitos e que certamente possuía um certo *status* legal. À barregã eram reconhecidos certos direitos –sempre que o seu companheiro não fosse homem casado ou um membro do clero. Para mais informação sobre o *status* da barregã vid. Pastor (1986: 202 e ss.).

11. *Omne que dixier afilla ayena de cabellos o a soberina: «juras as conmigo», se lela non dier so padre osua madre oel* pariente mas propinquo que ouier, peche .c. mr., e sea omezian desos parientes. Ese dixier ma[n]ceba de cabello afillo ayeno: «iuras as conmigo», seyo non dier so padre o sua madre ho el pariente mas propinquo que ouier, peche .c. mr., e non sea homeziana. Em Castro & Onís (1916: 31, art. §271). A *Historia Troyana* (1975: 62 e ss.), nas figuras de Jasão e Medeia também apresenta um exemplo deste tipo de matrimónio 'de juras'

caso o matrimónio era chamado 'de juras in manu clerici'. Estes casamentos tinham validez jurídica. Mesmo a Igreja, ainda que sempre advogasse pelos matrimónios de bênçãos, nunca deixou de ter uma atitude realista, por isso também reconhecia e aceitava outro tipo de uniões, para dar uma cobertura legal à progénie concebida fora do marco dos matrimónios religiosos[12].

No córpus das cantigas de amigo pode-se encontrar exemplos que remetem a estas 'juras', seja mediante as referências às 'juras' elas mesmas, seja mediante a utilização de expressões afins[13] como, por exemplo, 'talhar preito' nos seguintes versos de Dom Dinis:

> Pera veer meu amigo
> que talhou preito comigo,
> alá vou, madre.
> (Don Denis §25.70, B589/V192)

Menção especial merece a seguinte cantiga de Johan Garcia de Guilhade:

> De pran non sõo tan louca
> que ja esse preyto faça;
> mays dou-vos esta baraça,
> guardad' a cint' e a touca;
> ca nunca ja esse preyto
> mig', amigo, será feyto.
> (Johan Garcia de Guilhade §70.45, B744/V346; vv. 7-12)

Nesta cantiga, a touca pode ser interpretada como prenda de promessa matrimonial pois, na Idade Média, a citada touca era um acessório típico de mulheres casadas[14].

---

12. Uma exposição mais extensa sobre os matrimónios 'de juras' e os raptos pode-se encontrar em Pastor (1986: 187-214) em especial (199-201); assim como em Dillard (1984: 127-147).

13. Exemplos onde aparece o termo 'juras'ou derivados: Johan Perez d' Aboim §75.2, B674/V276; Johan Perez d' Aboim §75.22, B666/V269; Johan Lopez de Ulhoa §72.1, B696/V297; Johan Vasquiz de Talaveira §81.20, B793/V377 e Pero Mafaldo §131.5, B383. Para 'talhar preito: 'Don Denis §25.81, B589/V192; Pero Meogo §134.6, B1184/V789. As Cantigas de Santa Maria também fornecem exemplos de 'preito' com este valor de compromisso conjugal: esposaron os moços enton pelo cogeito | dun clerigo mui santo, que juntou este preito (*CSM* §241: vv. 20-21). Seria interessante fazer um estudo dos diferentes valores do verbo 'jurar' e de outras expressões sinónimas nas cantigas. Nestes exemplos limito-me a ressaltar aquelas que se referem a um compromisso por parte do amigo e que se podem relacionar com os matrimónios 'de juras'. Também há outros casos em que o verbo tem valor comum de 'assegurar, declarar ou prometer'. Este léxico 'jurídico' não foi realmente *transferido para a esfera das relações establecidas, entre a dama e o seu servidor, pelas convenções corteses* (Tavani 2002: 214); pelo contrário, respondiam —a julgar pela normativa jurídica da época— a uma realidade histórica e a uma prática social consolidada.

14. As mulheres casadas eram referidas como mulheres toucadas enquanto as solteiras eram chamadas 'donzelas em cabelos'. Veja-se por exemplo Castro & Onís (1916: 32, art. §36). A touca de uma

O público receptor não poderia deixar de relacionar estas cantigas com uma situação tão habitual na sua época como a provocada pelos raptos e estes matrimónios clandestinos. Ambos, sem dúvida, seriam motivo de preocupação para as famílias; por isso, desde meados do século XII, tratou-se de proteger as raparigas e de guardá-las de qualquer perigo que pudesse ameaçar a integridade, não só da rapariga, mas também do núcleo familiar. Para evitar este tipo de infortúnios, surgiu toda uma série de procedimentos que incluem: condicionamentos físicos como o encerramento em mosteiros femininos, que, como é sabido, proliferavam no noroeste peninsular nos séculos XII e XIII; a aparição de guardiães (porteiros), documentados nalgumas das cantigas[15]; e condicionamentos culturais, como os sermões[16] e as cantigas de amigo.

Não há dúvida de que os raptos foram instrumentalizados nos reinos peninsulares já que se tratava dum recurso muito eficaz para estender os limites do reino. Mas, ao mesmo tempo representavam um factor de angústia para as famílias assim como para os supostos raptores e, com certeza, também, para as donzelas.

Para as famílias, porque se uma rapariga era abduzida, os parentes ficavam desonrados por não terem sabido guardá-la como exemplifica a sátira de Martin Soares que evoca rapto de Elvira Anes pelo trovador Roi Gomez de Briteiros[17] na qual a ênfase da sátira recai mais sobre os parentes da raptada que sobre o raptor. Para os raptores, porque se estes eram falsamente acusados de rapto ou violação —algo que era sancionado com a pena de morte— teriam poucas possibilidades de absolvição[18]; como no caso do 'rousso' e 'forçamento' de Maria Paaez Ribeira já citado por Oliveira (1993: 504). Contudo, este caso tem um contraponto literário na Cantiga de Santa Maria número 335 que versa sobre o enforcamento de um mancebo falsamente acusado de violação por uma despeitada rapariga que o pretendia em matrimónio.

---

mulher era símbolo do seu *status* como esposa e como tal era inviolável, por isso, tirar uma touca a uma mulher era considerado uma afronta à sua honra.

15. Como por exemplo na rubrica explicativa que precede à cantiga de Pero Velho de Taveirós (§135.3, B142) e também na cantiga de Gonçalo Garcia (§ 61.1, B455).

16. Cátedra García 1986: 39-50

17. Martin Soarez §97.32, B172

18. Maria Paaez Ribeira fora raptada por Gomez Lourenço de Alvarenga e levada à força para as terras de Leão. Depois de a família apelar ao rei de Portugal e por mediação de Fernando III, o criminoso foi 'emprazado' pelo Rei de Leão, julgado e finalmente sentenciado à morte. Mas o insólito do caso é que segundo o *Livro de Linhagens* do Conde Dom Pedro de Barcelos, Gomez Lourenço compareceu perante o Rei sob a falsa promessa de matrimónio feita por Maria Paaez que, em presença do Rei, se desmentiu e declarou que fora levada à força para as terras de Leão, motivo pelo qual reclamava justiça ao rei. Inocentemente, Gomez Lourenço admitiu que embora a tivesse 'roussado', ela prometera aceitá-lo como marido, algo que também admitiu a dona acrescentando no entanto que o fizera para poder castigar ao seu raptor. (*Linhagens*: 432-33)

E com segurança, também era um problema para as próprias raparigas. Numa sociedade onde a honra era o valor moral mais elevado, uma mulher desonrada podia converter-se numa marginal, pois seria objecto de suspeita a respeito das suas implicações no rapto. Se a mulher forçada era casada e de boa posição, a sua honra ficava praticamente restabelecida se o culpável era capturado, julgado e condenado; mas se era uma donzela 'em cabelo', era uma questão mais complexa, pois ainda que se provasse a sua inocência, ao perder a virgindade, deixava de ser garante duma progénie legítima para os potenciais maridos.

Em conclusão, nos séculos XII e XIII, os diferentes interesses implicados nos enlaces determinados substancialmente pelo conceito da honra eram um factor de tensão para os agentes implicados. Por isso, a classe dominante tinha posto todas as medidas ao seu alcance para evitar uma possível situação de graves consequências. As medidas eram de dois tipos: medidas coercivas: a legislação da época, que pretendia sistematizar e dar cobertura legal a toda uma série heterogénea de ajuntamentos mesmo aqueles que, pela sua natureza, não entravam na categoria jurídica de matrimónio, como o barregamento, por exemplo. Esta sistematização cristalizaria em *Las Siete partidas* de Alfonso X, código legal que embora não fosse aplicado até o reinado de Alfonso XI —se é que foi alguma vez. Neste código há uma vontade de sistematizar e outorgar ao matrimónio religioso uma categoria legal unívoca[19].

O outro tipo de medidas mais arteiras —e provavelmente mais eficazes eram as de índole educativa. Numa época em que o mecenato tinha um papel essencial na produção de manifestações artísticas e literárias, não é difícil considerar que os mecenas da época promovessem este tipo de cantigas com o objectivo de apresentar as nefastas consequências destes amores clandestinos para, assim, evitarem a implicação cúmplice das raparigas no rapto ou, pelo menos, impedirem uma situação de consequências incalculáveis, tanto para a família como para as raparigas.

Deste ponto de vista, e tendo em conta que se há uma característica que define a literatura medieval é o seu caracter exemplarizante, a representação poética, além da sua função meramente lúdica, era um poderoso instrumento de doutrinação social. Para o público masculino, a épica, por exemplo, oferecia modelos heróicos com os quais estes jovens se podiam identificar e imitar; por outro lado, a prática do amor cortês representava toda uma casuística de modos e comportamentos cortesãos. No entanto, as cantigas de amigo mostravam às raparigas as consequências dos amores clandestinos. Por isso, há que considerar a possibilidade destas cantigas terem sido escritas para o público feminino,

19. A *IV Partida* sistematiza os diferentes tipos de matrimónio e condena aqueles que se fazem 'encubiertos'.

como constata o exemplo seguinte onde se mostra que estas cantigas eram certamente aprendidas e assimiladas pelas raparigas[20].

Hun cantar novo d' amigo
querrey agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuydo logu' entender,
no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez.
(Pedr' Amigo de Sevilla §116.36, B1214/V819, vv.1-6)

Este género plasmava as emoções das raparigas –especialmente, os seus clamores de independência e de decisão para se encontrarem com os namorados– mas, por sua vez, espelhavam o amargo invés do desamparo e às vezes da desonra por parte do amigo, representado como uma personagem sempre inclinada ao abandono e à traição. Estas representações positivas dos sentimentos das raparigas junto com as representações negativas dos amigos, pretendiam ilustrar os perigos acarretados pelos impulsos das donzelas para, através do canto, reconduzir estas atitudes e os possíveis desmandos causados por tais iniciativas.

Por isso, num número elevado de cantigas, alude-se aos amigos como traidores ou perjuros que prometem amor à amiga e depois desaparecem faltando à sua palavra. A mensagem é bem clara: o amigo é um ser falso de quem se deve desconfiar; como já constatou o Rei Dom Dinis no seguinte refrão:

nunca molher deve, bem vos digo,
muit' a creer per juras d' amigo.
(Don Denis §25.81, B579/V182; com emendas[21])

As cantigas exemplificam também uma outra série de recursos que consistem basicamente em apresentar a imagem do amigo como desleal. Ao exemplo de Dom Dinis citado acima podem-se adicionar o de Pedr' Amigo de Sevilha, onde a mãe assegura que os cantares do trovador são falsos e que trazem à filha enganada:

20. Também pode ser citada a cantiga de Estevan Coelho:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo.
(Estevan Coelho §29.1, B720/V321, vv.1-3).

E ssey, filha, que vus trag' enganada
con seus cantares que non valen nada,
que lhi podia quenquer desfazer».
«Non dizen, madr' esso, cada pousada,
os que trobar saben ben entender.
(Pedr' Amigo de Sevilha §116.7, B1218/V823, vv.6-10)

Noutros exemplos, como na cantiga de Pero Meogo, mostra-se a uma mãe que fala da sua própria experiência donde a mãe adverte à filha:

-»E guardádevos, filha, ca ja m' eu atal vi
que se fezo coitado por guaanhar de min».
-»E guardádevos, filha, ca ja m' eu vi atal
que se fezo coitado por de min guaanhar».
(Pero Meogo §134.9, B1186/V791, vv.7-10)

Estes exemplos introduzem a figura da mãe como uma figura conhecedora das estratégias dos amigos, ao mesmo tempo que é apresentada no seu atávico papel de modelo de conduta e disciplina capaz de distinguir entre o bom e o mau como também entre o autenticidade e a falsidade; sendo deste modo a personagem ideal para, mediante a denúncia, desarticular e anular as fingidas estratégias dos amigos.

Houve autores que também pretenderam fazer esta desarticulação desde as cantigas de amor como Johan Airas (§63.51, B950/V538) e Johan Baveca, quem se queixa do mau nome que causam aqueles que falsamente falam de amor:

Os que non amam nen saben d' amor
fazen perder aos que amor am.
Vedes porque: quand' ant' as donas vam,
juram que morren por elas d' amor,
e elas saben poys que non é 'ssy;
e por esto perç' eu e os que ben
lealmente aman, segundo meu sén.
(Johan Baveca §64.20, B1108/V699 vv.1-8)

Em resumo, as cantigas de amigo foram concebidas como instrumento de controlo social para evitar as consequências dos amores clandestinos. Se por uma parte apresentam a decidida vontade da rapariga de ir ao encontro do seu amigo, por outro lado, essa mesma vontade é sancionada, já que num número ingente de cantigas, a donzela é ou desonrada ou abandonada pelo amigo ou ambos ao mesmo tempo.

As cantigas reflectem as preocupações do tempo em que foram escritas e remetem para uma situação histórica particular; numa época de grande mobilidade social devida à reconquista, e em que a estrutura jurídica estava espalhada em diferentes foros, a consideração jurídica do matrimónio contemplava diferentes possibilidades, e não tinha ainda um *status* jurídico consolidado[22]. Esta situação favorecia as tentativas de eludir a norma social, tanto por parte dos varões –mediante a sedução e chegado o caso, mediante o rapto violento; como por parte das raparigas casadoiras, pois para estas, o rapto voluntário, e os matrimónios de juras, ainda que pudessem implicar a perda da herança, constituíam uma possibilidade de evitar um casamento forçoso. Mas a natureza clandestina deste procedimento comportava muitos perigos entre os quais se pode salientar o risco de que uma rapariga fosse enganada e desonrada e o criminoso fugisse ficando impune.

Daí que surgisse a necessidade de se criar instrumentos jurídicos e culturais para evitar situações que atentavam tão directamente contra a honra familiar e individual.

Mediante a promoção e o decidido apoio a esta instrumentalização da lírica, procurava-se ilustrar os efeitos que acarretavam os amores clandestinos. As cantigas de amigo, género decididamente popularizante, era um veículo educativo ideal que de uma maneira lúdica –o canto, punha em destaque os potencialmente nefastos resultados do envolvimento com pessoas do sexo oposto.

Quando paulatinamente se introduziu a norma de que os pais tinham que ter também o consentimento das raparigas implicadas num casamento arranjado –calculamos que foi talvez à volta do século XIV, as cantigas de amigo perderam então a sua função social e em consequência foram desaparecendo.

Todos estes elementos foram os que determinaram o interesse e a promoção das cantigas de amigo, e os que, em certo, modo explicam a sua esporádica existência noutras áreas como na França. Por isso, pode-se afirmar que na área ibérica confluíam realmente os factores para fosse possível (ou mesmo necessário) o surgimento dum género literário com estas características.

---

21. O *Corpus* , seguindo a edição de Lang registra 'perjuras'; preferimos a leitura de Cohen (2003: 614) 'per juras' pois 'creer' mais a preposição 'per' era comum na época (Cf. *Historia Troyana*: *creeo Medea a Jaason por todas aquelas juras que lle fezo,* 1975:23 enquanto não temos conhecimento de 'perjuras' com valor de substantivo . Por outro lado, o Ms. B registra 'ꝑ juras'.

22. Convém recordar aqui que o matrimónio de bênçãos só foi reconhecido e promovido pela Igreja a meados do século XII. Até ao momento era só um contrato civil entre as famílias.

BIBLIOGRAFIA

ALFONSO X, Rei de Castela e Leão (1807): *Las siete partidas del rey don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, La Imprenta Real.

BREA, Mercedes et al. (1996): *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.

CASTRO, Américo & Federico de Onís, eds. (1916): «Fuero de Zamora» in *Fueros leoneses de Zamora, Salamanca, Ledesma y Alba de Tormes*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M. (1986): «La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)», in *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, eds. Yves-René Fonquerne & Alfonso Esteban Madrid, Madrid, Universidad Complutense, pp. 39-50.

COHEN, Rip , ed. (2003): *500 Cantigas d'amigo,* Porto, Campo das Letras.

DILLARD, Heath (1984): *Daughters of the Reconquest: Women in Castilian Town Society, 1100-1300*, Cambridge / New York, Cambridge University Press.

DUBY, Georges (1973): «Les 'jeunes' dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XIIe siècle», in *Hommes et structures du Moyen Âge. Recueil d'articles*, Paris / La Haye, Mouton Editeur, pp. 213-225 [Publicado anteriormente em *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations,* XIX, 5, Sept-Oct. 1964, pp. 835-846].

FERREIRA, Ana Paula (1993): «Telling Woman What She Wants: The *Cantigas d' amigo* as Strategies of Containment», *Portuguese Studies,* IX, pp.23-38.

LANCIANI, Giulia (1998): «A Cantiga de amigo, canción de retagarda», in *Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 155-168.

LEMAIRE, Ria (1986): «Explaining Away the Female Subject: The Case of Medieval Lyric», *Poetics Today,* VII, pp. 729-743.

LEMAIRE, Ria (1988): *Passions et positions: Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi.

MATTOSO, José (1980): *Livro de linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa.

MATTOSO, José (1992): *Portugal medieval: Novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1ª ed. 1985].

METTMANN, Walter, ed., (1986-89): *Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso X el Sabio*, Madrid, Castalia, 3 vol.

OLIVEIRA, António Resende de (1986): «A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular» in *A mulher na sociedade portuguesa. Actas do Colóquio (Coimbra, 20 a 22 março),* Coimbra, Coimbra Editora, pp. 5-18.

OLIVEIRA, António Resende de & José Carlos Ribeiro Miranda (1993): «A Segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades» in *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes Granada, Universidad de Granada, Vol. III, pp. 499-512.

PARKER, Kelvin M., ed. (1975): *Historia troyana* Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.

PASTOR, Reyna (1986): «Para una historia social de mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista « in *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, ed. Yves-René Fonquerne and Alfonso Esteban Madrid, Casa de Velazquez: Universidad Complutense, pp. 187-214.

RAMOS Y LOSCERTALES, José María, ed. (1956): *Fuero de Viguera y Val de Funes* ed. Acta salmanticensia. Filosofía y letras ; 7:1 Salamanca, Universidad de Salamanca [Separata].

SCHANTZ, Maria Lima (2004): *A Feminist Interpretation of the Galician-Portuguese Cantigas de Amigo*. Lewiston, N.Y., E. Mellen Press.

TAVANI, Giuseppe (2002): *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho.

WRIGHT, Janice (2005): *The Galician-Portuguese «Cantigas de Amigo»: A Feminist Re-reading*, Ann Arbor, University Microfilms International.

ZUMTHOR, Paul (2000): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions de Seuil [1ª ed. 1972].

XXV

MIGRAÇONS DA/NA LUSOFONIA

REFLEXOS D'ALÉM-MINHO: IMAGENS E ARQUÉTIPOS DA GALIZA NA COMUNICAÇÃO SOCIAL PORTUGUESA

Joám Evans Pim
Núcleo de Estudos Atlânticos (IGESIP)

Resumo: Embora já se tenha trabalhado o tema da representação de questões relacionadas com a Galiza e com os galegos na imprensa de Portugal, sentiu-se necessária uma aproximação que tivesse como premissa a análise qualitativa dos conteúdos. Nesta comunicação, fruto de uma pesquisa que teve como mostra de análise todos os exemplares dos diários portugueses *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *Público* compreendidos entre os meses de Janeiro e Junho do ano de 2000, expõem-se os resultados que abordam a forma em que o "Aquém-Minho" é refletido na comunicação social da outra beira minhota.

Palavras clave: Galiza; Portugal; relações transminhotas; imprensa portuguesa.

1. Introdução

Poderia-se dizer que as relações entre Galiza e Portugal se remontam ao início dos tempos, formando durante milênios um ente unitário em termos civilizacionais. A unidade política (iniciada, se não antes, com a *Gallaecia* romana e prolongada através do Reino Suevo) só se quebraria no período baixo-medieval, com a partição do Reino da Galiza à altura do Minho, que se converteu em fronteira política, como muitas outras, mais bem por acaso histórico. Enquanto a nobreza da Alta-Galiza se apropriava do apelativo "galego", na Galiza *Portucalensis* estava-se a criar um novo Estado, forjado na luta pela independência nacional e pela expansão territorial (primeiro para o Sul e mais tarde para o Ultramar).

Ainda assim e como em tantas ocasiões se tem dito, o Minho e a raia seca realmente unem mais do que separam. Essa raia imaginária que durante tanto tempo tentou separar, sem acabar de consegui-lo nunca por completo, tende inexoravelmente a evaporar-se num contexto no que as fronteiras políticas se desprendem da sua significação originária e a proximidade galego-portuguesa cobra novas dimensões em todos os eidos (veja-se Caldas, 1994; Meireis, 1999).

Esta proximidade, como não podia ser de outra forma, tem o seu necessário reflexo nos órgãos de comunicação social. Já a princípios do século XX as colaborações de intelectuais portugueses em jornais e revistas galegas (*A Nosa Terra*, *Nós*, *Ronsel*, *Resol*) viam-se correspondidas com a participação de figuras carismáticas galegas como Risco, Cabanilhas ou Castelao na imprensa de Portugal. Do mesmo jeito, jornais portugueses como *O Comércio* do Porto, *O*

Popular de Lisboa ou o *Jornal de Notícias* e revistas como a *Illustração Portugueza* ou *Atlântida* seguiram com interesse o movimento galeguista, chegando em ocasiões a impulsionar eventos (é o caso da "Semana Portuguesa em Galiza" de 1929, idealizada pelo *Diário de Notícias* de Lisboa) que cobrirão atentamente (veja-se Torres, 1995; Marco, 1997; Cunha, 2003; Fernandes 2003).

A Guerra Civil, os anos de franquismo e a conseqüente decadência do movimento galeguista, grande impulsionador das relações transminhotas, fizeram diminuir o grau de participação de galegos e portugueses na vida pública de ambos países e por tanto também nos órgãos de comunicação social (ainda que outro tipo de relações proliferavam na chamada "raia seca"). Apesar da similar conjuntura política, como assinala Fernando Martins, "nem por isso essa mesma necessidade de combate jornalístico aproximou os jornais ou os jornalistas da Galiza e do Norte de Portugal". Os motivos apontam em parte para o fato de

> Na comunicação social portuguesa, nomeadamente na do Norte, não houve nunca a consciencialização da realidade Galiza-nação. Conhecidas durante décadas mas vistas com relativa indiferença as lutas dos bascos e dos catalães, sempre vimos a Espanha pelo prisma da nossa própria pequenez territorial, como um todo homogéneo. E, assim, importante era somente o que se passava em Madrid (Martins, 1996: 215).

O Aquém-Minho não deixa de ter culpas no cartório, pois "a comunicação social galega também não vem atribuindo importância à sua presença no Norte de Portugal" (Martins, 1996: 216), movida talvez por um secular desprezo. Ainda assim, com a "abertura" dos Estados espanhol e português e a mobilidade fronteiriça que traz a União Européia, as relações culturais, comerciais e pessoais aumentam de forma progressiva, criando novas dimensões de interação às que a comunicação social não será alheia. A criação da Euro-região Galiza - Norte de Portugal, apesar dos seus defeitos, será crucial para articulação das relações entre a Galiza e o Estado vizinho, sendo um dos temas mais recorrentes, como demonstra a pesquisa, no que diz respeito à Galiza na imprensa portuguesa (López; García, 2004).

Ainda que nesta comunicação não se aborde a "presença" dos galegos no país vizinho, esta desde logo não tem nada de novo. As movimentações de galegos para o Sul remontam-se de fato à chamada "Reconquista", na verdade guerra civil religiosa, ainda que as migrações de trabalho detectam-se, de uma forma regular, desde os séculos XVII e XVIII, com uma componente inicial predominantemente agrícola (preparação da terra, sementeiras e recolheitas) à que mais tarde, se acresceriam funções como transporte de mercadorias, serviços portuários e domésticos, assim como ocupações fabris em sectores com pouca mecanização, aumentando a presença de forma significativa. De fato, em 1801, já em situação de guerra, chegou-se a formular uma proposta de

expulsão, não tendo seguimento, pois expulsar aos 80.000 galegos que segundo fontes históricas havia no Portugal de finais do século XVIII, significaria não ter "quem servisse as cidades de Lisboa e Porto" (Alves, 2002: 117-118).

No marco destas crescentes relações, são mais que necessários estudos que analisem os fluxos de informação entre os dois países e o modo em que uns e outros são representados. Como assinalam Xosé López e Berta García (2004), faz-se "necesario o inicio dunha liña de investigación que permita observar cal é a imaxe que transmite a prensa de cada país do veciño". Senão uma monitorização permanente, deve-se fazer quanto menos uma atualização o mais regular possível do estado destas questões (seja o fluxo em geral ou a cobertura de acontecimentos e eventos concretos) através das Universidades e instituições acadêmicas galegas e portuguesas, e de organizações e associações comuns sendo necessário também que os organismos públicos dos dois países, e particularmente os transfronteiriços, impliquem-se e financiem estudos deste tipo, pois a sua importância é clave para a melhor compreensão e relacionamento entre as duas partes. Já em 1991, Pedro Fernández Velho (1991: 371) insistia a respeito dos então incipientes projetos inter-regionais que

> Em qualquer caso, a aceitaçom da filosofia das instituiçons comunitárias exige umha tarefa mínima e imediata: a articulação de uma espaço mediático comum entre a Galiza de Aquém-Minho e a Galiza de Além-Minho. É a condiçom necessária para conjurar o malefício histórico desta euro-regiom multimilenária que ficou condenada a viver em edifícios separados por umha fronteira comum.

Ainda assim, os estudos que se têm desenvolvido até o momento sobre a questão são poucos e na sua maioria precários. Além dos que se têm recolhido nas atas e resoluções finais de iniciativas como o *I Encontro de Jornalistas do Norte de Portugal e da Galiza* (VV.AA., 1988), o *II Seminário Europeu de Comunicação Social: A comunicação social transfronteiriça* (Pena, 2000), o curso *Galicia e Portugal: A fronteira esvaída* (López Mira, 2002), o *Congreso Galicia e Portugal: a comunicación euro-rexional no Século XXI* (VV.AA., 2000) ou nas várias edições do Congresso Luso-Galego de Estudos Jornalísticos (Ruas, 2004: 195-213), destaca *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países* (López; Sousa; *et al.*, 2002) cujo objetivo consistia em "identificar e describir as imaxes que ofrece a prensa portuguesa de Galicia e as que ofrece a prensa galega de Portugal" (*Op. cit.*: 13), e que em certa medida serviu como ponto de partida para a pesquisa que serveu de base para este artigo.

2. Metodologia

Ao aumento das relações entre a Galiza e Portugal em todos os níveis imagináveis (laboral, cultural, acadêmico, financeiro, institucional, lazer etc.)

tem-lhe correspondido um aumento lógico da quantidade da informação referente aos dois países e às suas gentes na imprensa de ambos. Mas o que se pretendia com esta pesquisa não era tanto trabalhar no "quanto" senão aprofundar no "como". Se bem que em alguns estudos de caráter quantitativo tem-se incidido no teor, positivo ou negativo, das notícias (López; Sousa; et al., 2002), o que pode dar uma idéia da caracterização da Galiza, como ente coletivo, e do galego, como indivíduo, semelhava-se preciso um trabalho que se centrasse na análise do modo em que somos vistos, e não se somos muito ou pouco vistos. A caracterização resulta assim uma componente importante do processo de (re)presentação.

Não se vai trabalhar tanto no nível de representação que os assuntos relacionados com a Galiza e os galegos têm na imprensa portuguesa (isto é, se existe uma super-representração ou uma sub-representação – como acha-se que é mais bem o caso) senão na caracterização dos sujeitos representados: a Galiza e os galegos. A pergunta inicial não poderia ser mais simples e genérica, o qual entranha problemas e virtudes: "O que dizem de nós?", o que se poderia, concretizando um bocado, trocar por: "Como são caracterizados a Galiza e os galegos na imprensa portuguesa?". Esta pergunta leva imediatamente a outra: "Quem somos nós [para eles]?". Será que somos apenas "os espanhóis", como qualquer outro habitante do Estado, ou algo mais. E a Galiza? Região, província, comunidade autônoma, noroeste peninsular, qualquer outra coisa ou simplesmente Galiza? Se é que existe, será que a distinção entre formas tem alguma função mais ou menos específica ou será questão de puro acaso.

A seguinte pergunta à que se pretende dar resposta é "Como somos [segundo eles]?". Galegos e portugueses, tão juntos... Impossível não haver contacto, impossível não haver fricção. Como nos vêem? Quais as nossas virtudes? Quais os defeitos? Somos causa ou solução dos seus problemas? Seremos bons ou maus vizinhos? Que particularidades chamam a sua atenção? Finalmente "Que fizemos?" para ser notícia. Será que somos produtores de possibilidades financeiras e atividades de ócio ou competidores desleais que querem tomar conta do mercado português e que não gostam nem da "noite" nem do "fado", por dizer alguma coisa, que o além-Minho oferece?

Para a pesquisa utilizaram-se os jornais diários portugueses de grande circulação *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias* e *Público*. Pretendeu-se assim chegar a um equilíbrio entre o *Diário de Notícias* (que apesar de ter uma delegação no Porto, está mais inclinado a cobrir as necessidades informativas de Lisboa e do Sul) e o *Jornal de Notícias* (carro-chefe da imprensa "regional" do Norte, aliás, com uma delegação importante em Lisboa). O *Público*, que precisamente em 2000 oferecia um sistema de edições territoriais, seria o ponto intermédio.

Para a pesquisa selecionou-se uma mostra dos jornais compreendida entre os meses de Janeiro e Junho de 2000 (ambos inclusos), o que supõe um total de 543 exemplares. A seleção deste período pretende de alguma forma dar continuidade ao estudo *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países*, no que se analisara, como já se indicou, as imagens que a imprensa portuguesa gerou sobre a Galiza durante o ano 1999. Da mostra inicial extraíram-se as unidades de estudo, que são todas aquelas peças jornalísticas, desestimando publicidade e propaganda, cartas ao diretor e informação de serviços, que abordaram acontecimentos, problemáticas ou idéias que tiveram lugar na Galiza, ou que envolvessem a pessoas galegas, impliquem ou não estas a Portugal, portugueses ou a terceiros (um total de 108 unidades).

3. Resultados

"Como são caracterizados a Galiza e os galegos na imprensa portuguesa?" é a pergunta base desta pesquisa. Em termos gerais, a resposta, que seria um bocado simples demais, é que a visão predominante é positiva. Para aprofundar no significado de esta afirmação, o trabalho estruturou-se em três partes nas que se abordaram questões tão próximas (que em ocasiões os limites do que é uma coisa ou outra são incertos) como a identidade, o caráter e a ação. A conjunção das três deveria poder proporcionar-nos uma visão mais ampla de como são vistos os galegos e a Galiza na imprensa portuguesa.

A primeira pergunta (quem somos?) ficou mais ou menos esclarecida. No que concerne à identificação do país galego, a opção abrumadora é a de referir-se a ele simplesmente como "Galiza", sendo minoritárias outras opções como "região", "província" ou "comunidade autónoma", mas é significativo como o *Diário de Notícias* em ocasiões precisa de "auxiliar" aos seus leitores com a aclaração "Noroeste" enquanto o *Jornal de Notícias* e o *Público* fazem uso comum de formas como "vizinha Galiza" enfatizando a proximidade entre os leitores e os sucessos noticiados. Mais complexo é o uso dos apelativos "galego" e "espanhol" que parecem conlevar em ocasiões valores distintos ou até antagônicos.

A amostra analisada parece indicar que, consciente ou inconscientemente, os jornalistas portugueses fazem um uso diferenciado de ambas formas, associando na maioria das ocasiões a segunda a acontecimentos ou termos negativos enquanto a primeira, seja por simpatias pessoais ou outros motivos, não só é respeitada senão que até é contraposta à outra, reservando-lhe o lado mais positivo e humano. Neste apartado, também pareceu apropriado observar o uso da toponímia, chegando à conclusão de que os jornais analisados fazem um uso predominantemente correto, o que denota um bom conhecimento deste aspecto da realidade galega.

Na segunda pergunta (como somos?) aprofundou-se na caracterização do galego. Ainda que a caracterização predominante do galego seja boa, a mostra não estava isenta de peças negativas, nas que galegos são caracterizados como temerários, criminosos, violentos, irracionais, pouco empreendedores ou dominadores no campo político.

A Galiza e os seus habitantes são descritos como um povo com uma identidade nacional forte e marcada que apreciam e defendem com agarimo a sua cultura e tradições. Estas tradições são muitas vezes descritas como idênticas ou similares às dos portugueses, enfatizando as ligações históricas, sócio-culturais e lingüísticas existentes entre os dois povos. Boa mostra disto é a utilização estética e retórica, aproximando os leitores e amenizando o discurso, que se faz das tradições galegas para ilustrar todo tipo de notícias. A Galiza também é descrita, sobretudo pelos jornalistas do Norte, como uma "região" com poder político forte e que defende os seus interesses frente ao governo central. Isto, que pode não responder exatamente à realidade, possivelmente se deva às aspirações de um modelo similar para Portugal (modelo que no momento estava em debate a raiz do processo de regionalização).

Ainda que, tendo em conta a interação existente entre as comunidades a norte e a sul do Minho, a Galiza e os galegos estejam provavelmente sub-representados na imprensa portuguesa, o leque de atividades nas que "nos vemos envoltos" é considerável. Ainda assim, as questões relacionadas com o lazer (esporte, nomeadamente a liga espanhola de futebol –que é seguida com grande interesse–, e as diversas atividades de caráter cultural –desde concertos até as exposições mais variadas) e com encontros ou reuniões entre instituições ou empresas de ambos países.

Neste último grupo devemos assinalar que as de caráter econômico e comercial são caracterizadas quase sempre de forma positiva enquanto no campo político as divergências são maiores, o que dá lugar a peças de teor negativo. Além destes temas dominantes, existe uma ampla gama de notícias sobre as questões mais diversas (mobilizações políticas e sindicais, fluxo de recursos humanos – e o célebre caso dos profissionais sanitários – ou atividades criminosas, bem sejam perpetradas por galegos em Portugal ou portugueses na Galiza). Galegos e portugueses vêem-se constantemente envoltos, fortuita ou deliberadamente, uns com os outros, e os meios de comunicação social vão-se fazendo eco progressivamente dessa realidade.

4. Conclusões

A análise das notícias permitiu a elaboração de uma série de conclusões no que diz respeito às perguntas supracitadas. A sensação final, no entanto,

permite afirmar que a imprensa portuguesa tende a mostrar um certo respeito com a individualidade galega, além de fazer ênfase nas relações históricas, sociais e culturais paralelas entre ambas beiras minhotas e, por extensão, da raia seca. Estas referências aparecem veladas e sustentadas por um discurso politicamente correcto, e até certo ponto justo, quando se analisa a situação na que se acha o povo galego. Fica claro que uma aproximação mais detalhada, a incluir a análise comparativa da caracterização do português na imprensa galega, é absolutamente necessária, além de continuar o trabalho na procura de um espaço de comunicação comum transminhoto.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Jorge Fernandes (2002): "Imigração de galegos no Norte de Portugal (1500-1900)", em EIRAS ROEL, Antonio; GONZÁLEZ LOPO, Domingo, Eds. *Movilidad interna y migraciones intraeuropeas en la península ibérica: Actas del Coloquio Europeo*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 117-125.

CALDAS, Eugénio de Castro (1994): "A Galiza e o Minho: as fronteiras que nos unem", em *III Colóquio Galico-Minhoto*. Viana do Castelo, Câmara Municipal.

CUNHA, Norberto Ferreira da (2003): "A Autonomia galega na imprensa periódica portuguesa (1931-1936)", em AGRA ROMERO, Mª Xosé; RODRÍGUEZ RIAL, Nel, Eds. *Galiza e Portugal: identidades e fronteiras. Actas do IV Simposio Internacional Luso-Galego de Filosofia, Santiago, 28-29 Novembro, 2003*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 231-303.

FERNANDES, José Marques (2003): "Representações na imprensa portuguesa da Guerra Civil de Espanha na Galiza", em AGRA ROMERO, Mª Xosé; RODRÍGUEZ RIAL, Nel, Eds. *Galiza e Portugal: identidades e fronteiras. Actas do IV Simposio Internacional Luso-Galego de Filosofia, Santiago, 28-29 Novembro, 2003*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 83-120.

FERNÁNDEZ VELHO, Pedro (1991): "Bases para um espaço comunicativo comum Galiza-Norte de Portugal", em *Agália*, n.º 27, pp. 363-371.

GÓMEZ, Joel (2000): "Consolidar e acrescentar um espaço comum de comunicaçom", em *Enclaves*, n.º 6, pp. 27-28.

LÓPEZ GARCÍA, Xosé, Ed. (2002): *A imaxe de Portugal e Galicia na prensa dos dous países*. Santiago de Compostela, Universidade.

LÓPEZ GARCÍA, Xosé; GARCÍA OROSA, Berta (2004): "A eurorrexión Galicia-Norte de Portugal a través das páxinas da prensa galega. Análise do discurso mediático transmitido polos xornais galegos", em *II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação, A Covilhã, 21-24 Abril 2004 - Actas*.

Covilhã, Universidade da Beira Interior.

LÓPEZ MIRA, Álvaro Xosé, Ed. (2002): *Galicia e Portugal: a fronteira esvaída - Curso de Extensión Universitaria*. Ourense, Deputación Provincial.

MARCO, Aurora (1997): "Exemplificação das relações culturais entre Galiza e Portugal em jornais e revistas", em RODRIGUES, António da Cruz... [et. al.], *Galiza Portugal – Uma só Nação*. Lisboa, Nova Arrancada, pp. 171-182.

MARTINS, Fernando (1996): "Contrapoder nos jornais da Galiza e do Norte de Portugal", em *Agália*, n.º 46, pp. 211-216.

MEIREIS, Maria da Conceição da Silva Correia de Miranda (1999): "A projecção da Galiza em Portugal: a história, a cultura, a socedade e a economia. Da separação à união", em KREMER, Dieter, Ed. *Actas do V Congreso Internacional de Estudios Galegos (Akten des 5. Internationalen Kongresses für Galicische Studien)*. Trier, Galicien-Zentrum der Universität Trier / Edicións do Castro, pp. 101-109.

PENA RODRÍGUEZ, Alberto, Ed. (2000): *A Comunicación Social transfronteiriza, II Seminario Europeo de Comunicación Social*. Ponte-Vedra, Deputación Provincial.

REBELO, José (2000): *O discurso do jornal. O como e o porquê*. Lisboa, Editorial Notícias.

RUAS, Xosé (2004): "Novas pontes de comunicación que tender", en LÓPEZ, Xosé; SOUSA, Jorge Pedro, Eds. *A investigación e o ensino do xornalismo no espazo luso-galego. Actas do I Congreso Luso-Galego de Estudos Xornalísticos*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 195-213.

TORRES FEIJÓ, Elías J. (1995): *A Galiza em Portugal, Portugal na Galiza a través das revistas literarias: (1900-1936)*. Tese de doutoramento (inédita). Universidade de Santiago de Compostela.

VALA, Jorge (1999): "A análise de conteúdo", em SILVA, Augusto Santos; PINTO, José Madureira, Orgs. *Metodologia das Ciências Sociais*. Lisboa, Afrontamento.

VV. AA. (1988): "I Encontro de Jornalistas do Norte de Portugal e da Galiza", em *Cadernos de Jornalismo*, n.º 5, Junho.

VV. AA. (2000): *Congreso Galicia e Portugal, a comunicación euro-rexional no Século XXI*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Secretaria para as Relacións cos Medios Informativos.

EXPRESSÕES DA LUSOFONIA: O PINTAR E O ESCREVER

Laurita Fernandes Fassoni
Unesp- Bauru – Unimar-Marília
Nelyse Apparecida Melro Salzedas
Unesp-Bauru

Resumo: A temática da viagem é um *tropo* recorrente da literatura ocidental; da Grécia clássica, passou pelos romanos, Idade Média e chegou à Idade Moderna: Homero, Virgílio, trovadores, Camões, Garrett, Saramago foram alguns poetas e escritores a navegarem pelas águas das palavras em busca da expressividade e da identidade cultural. No Brasil, Portinari, com linhas e cores, navegou pelas Artes Plásticas e, com palavras, pela poesia; vai ao encontro, com seus Retirantes, da vida e também da identidade cultural. A produção desses artistas da caligrafia e da pintura, tanto no peritexto como no texto, expressam e representam a viagem como a busca expressional e social.

Palavras-chave: viagem – expressão- representação- leitores- lusofonia.

PENDERE VELA

Ser lusitanista, para nós, brasileiros pode significar caminhar por dentro de si mesmo, em busca de sua história e de sua memória, principalmente para os amantes das letras e das belas artes. Lusofonia. Som português que embalou a nação brasileira, embora o acalanto viesse também das vozes de outros ecos lusitanos de além mar, trazidas nos navios negreiros e entoado pelas mães pretas, as amas de leites de tantas sinhás. Sons portugueses, ressonâncias brasileiras nos caminhos de uma mesma língua, constructo da cultura e da arte, cada qual com sua alma.

Lusitanismo que nos propomos a discutir através de duas temáticas. A primeira, a da viagem, está contemplada neste trabalho por representarem, em nossa concepção, construção e reconstrução da lusofonia. A segunda envolve a luta pela expressão contida em Saramago na obra "Manual de Pintura e Caligrafia" (1983) e "Jangada de Pedra" (1986); em Garrett com "Viagens na Minha Terra" (1876) e em Portinari, poeta e pintor brasileiro, em sua obra pictórica e em seu livro "Poemas" (1964).

Para este estudo, tomamos como instrumento as interfaces da linguagem: plástica e verbal, e como referência, a obra "A Luta Pela Expressão" de Fidelino de Figueiredo (1973).

A luta pela expressão, como afirma Saramago, retrata não apenas o objeto mas a própria escrita. Assim os vimos: Garrett e Saramago navegantes das

águas das palavras, e Portinari, navegante das linhas, dos traços, das cores e da poesia.

Afirma Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia*:

> Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostaria de me ver retratado nesta outra alternativa que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? Significa isto que me aproximo mais de mim por este meio do que pelo caminho da pintura? (1983: p. 79)

Angústia essa também discutida por Fidelino Figueiredo:

> No homem,-enquanto as mãos trabalham e os sentidos recebem e assimilam a realidade circundante–a mente reflete, forja imagens verbais e arquiva palavras. (...) A luta pela expressão por meio da palavra é a origem da arte literária. (...) Pensar e saber é querer dizer e poder dizer. (1973, p. 31).

E por Portinari, pintor que buscou na poesia outra forma de expressão:

> Quanta coisa eu contaria se pudesse
> E soubesse ao menos a língua como a cor.

Quanto ao tema da viagem, desde Camões (*Lusíadas*, Canto III, estrofe 20,), passando por Garrett em *Viagens na Minha terra* e Saramago com *Jangada de Pedra*, chegamos ao Brasil de Portinari com suas telas "Os Retirantes" (1944) e seus poemas, também objetos de estudo do presente trabalho.

Todos caminham por trilhas que buscam a ancoragem: no caso de Saramago, a Península Ibérica, entre a África e o Brasil; em Garrett, em Santarém (metonímia de Portugal) e em Portinari, no caminhar pelas pedras em busca do mar, das águas. Assim somos nós também leitores navegadores.

Assim, à guisa de explicação, podemos afirmar que, no presente estudo, a viagem constitui- se o *locus* da busca e da descoberta, pois toda viagem supõe e pressupõe, não apenas o caminhar terreno, o deslocamento físico, mas o caminhar para dentro de si na busca eterna do indizível, que só pode se constitui em caminho, seja de pedra ou de águas.

Quanto à luta pela expressão, o escritor, através dela, revela-se e revela o mundo, ao superar a angústia da demiurgia, ao retratar, seja através de penas ou pincéis, a humanidade de todos nós.

CHARTIER (2001) com seu livro, *Do Leitor ao Navegador*, traça uma viagem do leitor através da aventura do livro. Colocamos- nos na mesma posição de *pendere vela*, como diria o orador romano Cícero, para construir

nosso texto e viajar pela escrita e pelas imagens, uma vez que a própria atividade da escrita pode constituir –se em viagem no mundo das palavras e do texto. Viagem que pressupõe dois navegantes: o que constrói, narra e vivencia a viagem e o que nela navega; há entre eles um contrato de leitura quando o leitor assume condição de co-autor e, ao mesmo tempo, de interprete, de cúmplice.

E como tem início esta cumplicidade? Onde ela acontece? Por onde o leitor adentra o texto e postula para si a sua re-leitura? **Pela capa.**

O primeiro olhar do leitor é perceptivo; chega ao livro pela capa, pela cor, pela letra e pelo título, peritextos estratégicos para instaurar sentidos. Comecemos, então, por *Viagens na Minha Terra* com a capa da edição da Livraria Tavares Martins que comemorou o primeiro centenário da publicação da obra de Garrett.

O texto ali impresso é adornado por uma coroa de oliveira que cria o signo da consagração, da vitória, da paz, costume herdado dos antigos gregos e romanos que a concedia aos heróis olímpicos e aedos. O círculo de oliveira encerra o nome do autor e o título do livro, com vários tipos de letras, enfatizando o termo Viagens através do desenho e dos formatos gráficos; as oliveiras, funcionando como anáforas, em desenho menor, espalham-se em redor de uma janela gradeada, ensombrada por um vulto, constituindo-se um novo signo de um olhar aquém das grades, índice de cerceamento de liberdade, estabelecendo relações entre continente e conteúdo. A ilustração reflete um *plongée* vertical sobre uma cabeça laureada; a janela está dentro – é a visão da

alma lusitana; percebe-se uma cortina entreaberta que apenas possibilita uma visão parcial, pois assim são as viagens e seus significados, subjetivos, carregados de sensibilidade e de ponto de vista. Em uma focagem quase subliminar, aparece o ícone de uma ave, resumida em sua essência esquemática, ao próprio do vôo da imaginação do escritor. A ilustração como um todo constitui-se metonímia do povo português.

O leitor desvia agora seu olhar para um outro autor: José Saramago. Lê *Manual de Pintura e Caligrafia* e *Jangada de Pedra*, cujas capas causam estesia pela composição e símbolos. A leitura das folhas, constitutivas do peritexto, revela uma intelectualidade, uma interface de linguagens: a plástica e a verbal. A plástica através das gravuras de Arthur Luiz Piza (colagem nº 104), trabalhada em relevo por Hélio de Almeida, e a verbal através do texto de Saramago do qual emana a visibilidade. Ambos vistos pelo leitor e que, somados, compõem, harmoniosamente, o grande texto.

Inicialmente, a gravura em relevo sofre um processo de desconstrução material, pequenas formas geométricas dispostas direcionalmente. São linhas retas que se conjugam formando vários tipos de ângulos direcionados ora para dentro, ora para fora da superfície. E isto poderia representar a caligrafia, constituindo uma sintaxe.

Esse jogo visual, que sugere profundidade, luz e sombra, claro e escuro, incisão, corte, lembra também escritas antigas, cuneiformes e ideogramas. Os traços angulares e retilíneos extravasam os limites e movimentam-se levemente.

O *Manual de Pintura e Caligrafia* exprime e constitui –se em uma representação verbo-visual, cujo apoio encontra-se no eixo da seleção. Assim, o leitor cruzará a fronteira texto/imagem para adentrar no universo da significação e representação. Capa esta que, conjugada com o título, produz uma semiose indicial.

A segunda obra em questão –*A Jangada de Pedra*– abre-se também com uma gravura de Arthur Luiz Piza –igualmente trabalhada por Hélio de Almeida.

Se o leitor navegar de uma capa para outra, perceberá que a semiose indicial da primeira transfigura-se, nesta segunda, em semiose icônica, em relação ao movimento e à busca de ancoragem de sentido.

Cada signo indicativo de direção é o mover-se da jangada à deriva na busca de um porto seguro para lançar ferro. Os signos, como a jangada, estão em movimento, ora à direita, ora à esquerda, ora à mercê das correntes marítimas, ora afastando-se do continente europeu, ora aproximando-se do continente americano.

As sombras, elementos indicativos, revelam movimento análogo ao fluir do pensamento, como se a memória buscasse neste conflito direcional um novo sentido que significasse a viagem da expressão ao representar novas direções e desvios, criando, assim, a iconicidade com o título de Saramago.

E agora voltamos para o nosso texto pós-capa. Os nossos romancistas e poetas, viajando pela escrita por mares já navegados na literatura ocidental através de Homero, Garrett, Pessoa, Portinari e Saramago, através do *tropo* da viagem, buscam a sua representação enquanto expressividade e expansão cultural, cumprindo, como diria, ainda, CHARTIER (2001), a relação cultura, história e escrita.

Na *Odisséia*, Homero, como *aedo* e *rapsodo*, narra a aventura de Ulisses por meio de mares plenos de mitos e magia; assim também na *Eneida* de Virgílio; os trovadores viajam pelos castelos, burgos e reinos, chegando a Galícia e a Santiago; Camões, em *Os Lusíadas*, poetiza a expansão do império ultramarinho; Garrett viaja por Santarém e Portugal; Pessoa retoma Camões em *A Mensagem*; Portinari olha e poematiza os miseráveis retirantes em busca do litoral. Saramago opera com a viagem a iberização em sua *Jangada de Pedra*, na busca sua identidade cultural entre África e Brasil.

Para acompanhar a história que nos propomos a tratar, escolhemos como nossos representantes, artistas que nos possibilitaram percorrer e acompanhar, através do espaço físico, metafórico e alegórico, os sons que embalam a alma luso-brasileira.

O primeiro deles, João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garret, fazia de suas produções literárias instrumento de transformação social, ideal preconizado pelos românticos da primeira hora, atitude que arrasta consigo uma nova concepção de arte e de literatura. Para Gomes Amorim, "A história de Garrett é inseparável do seu tempo", e sem dúvida, é verdadeira a afirmação de que a história de Garrett é fundamental para entendermos a alma lusitana de seu e nosso tempo. História contada no romance pelo autor-narrador de *Viagens na minha Terra* e ao qual Garrett se referia como "o livro de pedra".

Na verdade, a temática da viagem é não só a mais freqüente como a mais antiga o que resulta, freqüentemente, além de sua simbologia, em meta texto, em voz que dialoga com o presente.

O simbolismo da viagem pode ser traduzido como a busca da verdade, da paz e da imortalidade; da procura e da descoberta; do caminho que leva não apenas a novos lugares, mas sobretudo uma preparação que permita o "subir aos céus". Toda viagem supõe, assim, não apenas o caminhar terreno, o deslocamento físico, mas, sobretudo, o caminhar por dentro de si do conhecimento e do progresso espiritual e autoconhecimento.

Cada etapa do caminhar se expressa, portanto, através das travessias. CHEVALIER E GHEERBRANT (2002) afirmam que

> Em todas as literaturas, a viagem simboliza uma aventura e uma procura,quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de

> si mesmo. Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por partir, diz Baudelaire. Eternamente insatisfeitos sonham com o desconhecido mais ou menos inacessível (2002, p. 952).

Assim, em Garrett a viagem se faz pelos caminhos de pedra e de ferro em direção a Santarém (*Viagens na Minha Terra*); em Saramago através da *Jangada de Pedra* e do *Manual de Pintura e Caligrafia* e em Portinari no caminhar dos Retirantes, retratados em penas e pincel pelas mãos do grande artista brasileiro.

Lemos aqui, alguns fragmentos dos autores citados sobre o *topo* da viagem:

> De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas viagens. (GARRETT, 2002, p. 37).

> A viagem continua. Roque Lozano ficará em Zufre, irá bater à porta de sua casa. Voltei, é a sua história, alguém há de querer contá-la um dia. Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino. A vara de negrilho está verde, talvez floresça o ano que vem (SARAMAGO, 1986: p. 317).

> Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
> Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
> Doloridos como fagulhas de carvão aceso....
> (PORTINARI, 1964: p. 78)

Portinari, pintor e poeta brasileiro, nascido longe do mar, na pequena Brodósqui, registrou em suas telas e seus poemas um pouco da alma lusitana e muito da alma brasileira. Também ele, pelos caminhos feitos de aridez e pedregulhos, fez viajar o retirante nordestino em sua própria pátria.

Pedimos licença, aqui, aos leitores deste texto, para re-citar um outro, com certeza muito melhor e apropriado ao que nos propomos dizer: o de José Saramago na obra *Manual de Pintura e Caligrafia*:

> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste ato: na pintura, há sempre o momento em que um quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar- se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, neste alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida (1983: p. 16).

Texto com o qual, com certeza, Portinari dialogaria: "Quanta coisa eu contaria se pudesse e soubesse ao menos a língua como a cor". Pois também o artista de Brodósqui sofreu a angústia da expressão, de uma forma muito

particular, pois sendo o pintor que era, não queria apresentar o poeta através de seu nome de pintor. No prefácio de sua obra póstuma *Poemas* (1964), Antonio Callado acrescentou ao título a expressão- *Sem ilustrações* referenciando, desta forma, o fato de Portinari, sendo também pintor e tendo ilustrado tantas obras alheias, não ter ilustrado seu próprio livro. Mas sua angústia expressional o levou, talvez, a desenhar versos, pois como afirma Callado, «o gênio de Portinari era tanto que não coube numa arte só».

Palavras que expressam a alma do artista que soube rasgar o espaço fechado da tela, rompendo a moldura do espaço desmaterializado, e que, com penas e pincéis, transformados em bisturis mágicos, rompe o espaço tempo da infância e derrama azuis na terra brasileira.

Após perpassar os olhos sobre alguns poemas e telas de Portinari, constatamos a luta e a angústia da expressão, questão já discutida, há algum tempo, por Fidelino Figueiredo em seu texto homônimo.

> Que a inteligência nasceu das mãos – logo o disse há vinte e cinco séculos o jônio Anaxágoras. Que a descoberta da mão e a invenção da linguagem iniciaram a lógica prática mental, com que o homem saiu da história zoológica – recordou- o Henri Berr nas páginas de programa ou compromisso de sua ambiciosa síntese da evolução da Humanidade (p. 31).

Saramago, excluindo alguns núcleos agentivos, exterioriza agonicamente, a re- apresentação do mundo pela palavra em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando o dizer é fazer, é criar.

Retomando de Saramago as idéias discutidas na referida obra sobre a angústia expressional, dialogamos, assim, com Portinari que expressou e reapresentou o mundo tanto pela linguagem plástica quanto pela verbal.

Pedimos licença, agora, aos leitores deste texto e completar com outro da *Jangada de Pedra*:

> Dificílimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos (1986: p. 12).

E mais do que isto, o dizer representa também o retratar, pois para SARAMAGO (1983: p. 79):

> Quem retrata, a si mesmo retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais.

E eis aqui Portinari que retrata e a si retrata e que escreve e a que a si escreve nas telas e nos poemas:

Todas as coisas
Frágeis e pobres
Se parecem comigo
As almas penadas, os brejos e as matas virgens
Acompanham-me como o espantalho.
Que é meu auto-retrato (p. 79).

Este texto,estamos tecendo com fios de várias cores, uma metalinguagem, cujo risco de bordado será Portinari e Saramago. Para tanto, lançamos mão das idéias de Claude Gandelman em *Le regard dans le texte*; dos versos de Drummond, das telas e poemas de Portinari e da tese "Portinari Poeta e Pintor um diálogo entre duas artes" (FASSONI, 2002).

Tanto o escrever como o pintar captam e representam o mundo pelas mãos e pelo olho: mãos que se movimentam com pincéis e lápis; olho que apreende as imagens e aciona a mão para expressá-las, desenhando versos e escrevendo as telas.

Essa idéia de olho-mão ressurge com a mão-olho que Drummond retoma em seu poema a Portinari ao dizer "mãos azuis que voam para o infinito".

João Cabral, ao poetizar Miró e Mondrian, retoma o conceito de mão que vê e que cria. De um, dispensa a direita por achá-la estereotipada e enxerta-a a esquerda, por sabê-la mais simples, mais pura, sem vícios; de outro injeta mais sabedoria à direita, para deixá-la mais intelectual, mais precisa, mais doutora. Assim, olho e mão caminham, na pintura e na literatura, sempre apreendendo e representando o mundo que cerca o homem, por meio de um eu lírico que transborda de tintas e palavras. São telas e poemas; poemas e telas.

Os Retirantes, 1944

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos
Vêm das terras secas e escuras; pedregulhos
Doloridos como fagulhas de carvão aceso....

Rasgados e sem cor, dependurados,
Homens de enorme ventre bojudo
Mulheres com trouxas caídas para o lado
Corpos disformes, uns panos sujos,

Pançudas, carregando ao colo um garoto
Choramingando, remelento
Mocinhas de peito duro e vestido roto
Velhas trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes
Aos velhos cegos agarradas
Pés inchados enormes
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas
(PORTINARI, 1964: p. 78)

A primeira tela, prende, circunscreve o bando de retirantes; um poema prende-o em quinze versos, agrupados em três e quatro, um projeto estrófico assimétrico como também é a tela de Portinari. "trouxas caídas, terras secas e escuras, pedregulhos doloridos, velhas trôpegas, velhos cegos" são esses os

elementos presentes no poema e na tela., elementos que são acentuados por verbos ilocutivos que, em um processo implícito, transformam a fala em persuasão- a da morte.O primeiro verso abre a cena antes do início da ação, um alerta promovido por um verbo tomado na sua acepção primeira de andar vagarosamente, percorrer grandes distâncias. Aberta a cena, descreve-a um rol de adjetivos que marcam o caminhar e o destino dos retirantes, destino emoldurado pela paisagem e pela fala seca, pelos pássaros, pelas pedras, pela foice, resultando assim em uma hipálage, a encomendar almas ao azul. O poema todo é um espaço a ser preenchido por elementos indiciais do destino, da morte, da fuga, da seca; enfim, dos retirantes.

A segunda tela, *O Menino com Bauzinho* (1959), em uma releitura interrogativa, revela- se pintura expressionista, cujos pés e olhos marcam uma linguagem gestual pele semiose do detalhe, do traço e da cor, com destaque para a deformação dos pés e dos olhos. O baú é o elemento de estranhamento, o que não acontece com a enxada por sobre os ombros. O panejamento, as vestes, ampliam a figura esquálida do retirante, bem como chapéu que redimensiona a estrutura.

O baú e a enxada seriam signos iniciais dos retirantes. E os olhos e pés seriam, igualmente, indícios da exploração do homem pelo homem.

Eis o menino retirante, com olhos abertos, espantados pela visão do mundo do que veria; os pés calejados pelas andanças com sua mudança em apenas um baú. Eis tudo. A imagem é um signo visual, global, imediato, motivador e impactante. Tudo isto presente em um menino com baú.

E como conclusão, embora inacabada, por representar sempre a gestualidade do artista, portanto mutável como o vento e inacabada como tudo o que se supõe Portinari: poeta do mundo, poeta do espaço de sua terra e de sua infância; artista que depois do território deixado, retornou para pintá-lo. Dor do território deixado, memórias do Palaninho. *Locus* de tantos poetas, de tantos severinos, iguais a tantos de pia.... pássaros que encomendam almas ao azul, ao azul do agreste, ao azul de tantas mortes severinas –azul de Portinari; azul pintado em um céu que esconde almas– almas de sua gente que se universaliza através da grandeza e da beleza no nosso artista de Brodósqui, artista, com certeza, de muitos sons lusitanos.

Este jogo entre a pintura e a caligrafia deve ser como aquele entre a poesia e a pintura que mimeticamente ilustra um processo de composição direcionado para interfaces da linguagem. Não importa dizer aqui quem é maior, o pintor ou o poeta, pois podemos ver um no outro. Talvez, plasticamente, um não existisse sem o outro, pois na alma, na essência do pintor está a imagem do poeta; nas telas do pintor, estão as poesias do poeta; nas poesias do poeta, estão suas telas, construções igualmente legíveis e visíveis. Ali encaixam-se o visto e o dito, aquele que pinta com as letras e escreve com as emoções das cores.

Portinari põe na tela aquilo que Saramago põe na página; tela e página em branco que realizam a epifania, contemplação de si mesmo que emana das figuras e das palavras, pois como afirma Saramago, "um pincel é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi". Serve para levantar delicadamente, ou aos rasgões, para saber o que está por baixo, tanto pela escrita como pela pintura, é uma questão de escolher, quando a tensão cresce dentro do poeta-pintor. Irá ele conhecer-se pelos seus manuscritos, pelas suas telas? Pelo retratar-se ou pelo retratar? Outros irão conhece-lo pela *ut pictura poesis* ou pela *ut poesis pictura?*

Em três tempos e em três artistas: Garret, Portinari e Saramago, a pedra se faz espelho da história e da realidade, elemento que se desloca com o caminhar das personagens, seja no sentido físico, ou seja, no sentido poético com que Garrett se desloca de Lisboa para Santarém, Portinari na saga dos retirantes ou Saramago, que com sua jangada de pedra (1986), metaforiza o mar e a viagem, retomando Camões (Canto III, estrofe 20, verso 3) e Afonso Lopes Viera (1940) com seu poema *O Mar Acaba e A Terra Começa*.

Transcrevemos:

> Onde a terra se acaba e o mar começa
> É Portugal
> Simples pretexto para o litoral
> Ver nau que ao mar largo se arremesse

O texto *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO,1988) inicia a narrativa com o verso camoniano: "Aqui o mar acaba e a terra principia"

E a narrativa se fecha com o verso:

> Aqui onde o mar se acabou e a terra espera
> Podemos dizer que é Portugal

Da mesma forma podemos dizer, após a leitura dos versos e das pinturas de Portinari que isto é Brasil.

A leitura dos fragmentos selecionados sugere ao leitor o navegar pela palavra e pelo desenho, enfim pela caligrafia, construtora do simulacro da viagem em busca da expressão e da identidade. Na busca do sentido o leitor descobrirá que a viagem é um *topo* presente na literatura ocidental e que a luta pela expressão, instrumento da representação, gera a angústia do artista, seja ela a da caligrafia, seja ela a da pintura, e como diria CABRAL:

(...) Como dominar a explosão
com a mão serena e contida...
(...) e como, então, trabalha-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor
sem poetizar seu poema

Após tais considerações podemos, como faziam os retóricos, finalizar: *Tempus est colligendi vella* (Cícero in *Discursos*).

E recolher para o texto nossas reflexões. Outros, certamente, dirão:

Pendere vella

BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger. *Do Leitor ao navegador*. Uma Aventura do Livro. São Paulo, Edunesp: 2001.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*, in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguillar: 1963.

FIGUEIREDO, Fidelino. *A Luta Pela Expressão*: prolegômenos para uma filosofia da literatura. São Paulo, Cultrix: 1973.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. São Paulo, Publifolha: 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, José Olympio:1975.

GANDELMAN, Claude. *Le regard dans le texte*.Paris, Klincksiek:1986.

PORTINARI, Cândido. *Poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora: 1964.

SARAMAGO: *Manual de Pintura e de Caligrafia*. São Paulo, Cia da Letras: 1983.

SARAMAGO: *A Jangada de Pedra*. São Paulo, Cia das Letras: 1986.

SARAMAGO: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo, Cia das letras: 1998.

UMA HISTÓRIA EM COMUM: A EMIGRAÇÃO GALEGA E PORTUGUESA NO RIO DE JANEIRO

Érica Sarmiento da Silva
Universidade de Santiago de Compostela
Faculdade de Geografia e História

Resumo: Um breve estudo das características da emigração galega a Rio de Janeiro e um primeiro contato com a história da sociedade carioca, nos leva a conhecer como se moviam e se estruturavam os emigrantes galegos, com que se identificavam e como eram vistos pela sociedade receptora. Tinham uma identidade de grupo? Eram vistos pelos cariocas como galegos? Em poucas páginas é difícil responder o que corresponde a mais de um século de história de emigração. O que queremos demonstrar é a identificação da emigração galega com a portuguesa e o significado do termo galego, levado ao Rio de Janeiro pelos emigrantes lusos. O triângulo Portugal-Galiza-Rio de Janeiro se inicia no século XVIII, quando os galegos emigravam para trabalhar em importantes cidades como Porto e Lisboa. Os portugueses iam para o Rio de Janeiro enquanto os galegos continuavam se dirigindo para o país vizinho. Posteriormente, a partir da segunda metade do século XIX, a emigração galega também cruzou o atlântico rumo ao Brasil, mas quando chegaram na "cidade maravilhosa" o termo "galego" já havia sido adotado pelos nativos para designar aos portugueses.
Nem sempre as características da emigração estão rigidamente demarcadas pelas fronteiras. Regiões limites entres dois países podem apresentar mais semelhanças comportamentais e culturais entre seus habitantes que províncias pertencentes a um mesmo país. O caso de Galiza e o norte de Portugal demonstra que as fronteiras são imaginárias.
Palavras-chave: emigração, Galiza, Portugal, Rio de Janeiro, termo "galego", identidade, semelhanças.

Galegos portugueses ou portugueses galegos?

> *Meu caro amigo, pergunta-me v. o que pensam os jacobinos da Galiza espanhola e dos gallegos quando chamam os portugueses de gallegos. (...) A Galiza é uma terra rude e forte de Espanha, que dado homens de alta inteligência à política e à literatura, ao demais, qual espantosa de capacidade de trabalho em comparação com as outras províncias do reino de Alfonso XVIII...*[1]

No ano de 1921, um dos mais importantes jornalistas da sociedade carioca do começo do século XX, João do Rio, demonstrava conhecer perfeitamente as diferenças entre os imigrantes galegos e os portugueses. Na seção *Bilhete*, do jornal *A Pátria* do dia 15 de fevereiro de 1921, expressava a sua indignação por

1. *A Pátria*, 15 de fevereiro de 1921, ano 2, num.153, p. 2.

confundirem os portugueses com os galegos. A carta, endereçada a um tal A. Martínez, galego da cidade de Tui, localizada na província de Pontevedra, estava cheia de enfados em relação aos brasileiros, acusados pelo escritor de serem *"uma pilhéria de almofadinhas, que querem humilhar o trabalho dos outros"*. O jacobinismo, movimento antilusitano, era contestado pelo jornalista, que defendia a imagem do português - e de quebra a do galego - como símbolo da honestidade e do trabalho. Ambos emigrantes eram dignos de admiração pelas suas qualidades de descobridores, colonizadores e, principalmente, o que se via no dia-a-dia nas ruas do Rio de Janeiro: o esforçado e honrado trabalhador, que não renuncia a horas de trabalho árduo para conseguir seus objetivos:

> Quando os jacobinos chamam os portugueses de gallegos, ofensivamente devem partir primeiramente da idéia de que é humilhante trocar a pátria de alguém. Se chamarem a um brasileiro de argentino, ele não fica contente, apesar da Argentina ser uma grande nação sul-americana. Se chamarem V. de turco. V. Martínez de Tuy, V. fica furioso.

Parece ser que essa imagem positiva que quis passar o autor não tinha muito a ver com a realidade das ruas cariocas. A palavra "galego", dirigida aos emigrantes portugueses não era nada agradável. A nobreza do trabalho árduo, do esforço máximo para economizar cada níquel ganho no país emigrado, era substituída pelas classes populares com adjetivos como "galego sujo", sem escrúpulos, mesquinho, burro-de-carga ou avarento. O "galego" era aquele emigrante, normalmente o português dono de botequim ou de pensão, que estava em contato direto com as classes mais baixas da população e que para conseguir ascender economicamente não poupava meios, roubando a clientela, vendendo produtos de pior qualidade ou vivendo em condições precárias para juntar a sua sonhada fortuna.

O pequeno comércio se tornou alvo de pressão das camadas populares. A população passou a reclamar mais dos comerciantes e de suas práticas fraudulentas e da qualidade dos alimentos. Por outro lado, os comerciantes passaram a exigir um melhor serviço de infra-estrutura urbana, principalmente água e luz, e mais respeito e eficácia nas ações policiais contra àqueles que agrediam seus negócios, enquanto os empregados de comércio pediam a mediação do Estado nos conflitos trabalhistas com seus patrões que envolviam o não pagamento de salários, maus tratos e demissões injustificáveis (Chagas de Menezes, 1998: 188-189). Cada um se defendia como podia, o consumidor era vítima do alto custo de vida e culpava os pequenos comerciantes pelas subidas de preço, esses para atingir seus lucros se defendiam à base de fraudes, descontando em cima da população; e os empregados não contavam com leis trabalhistas que o defendessem dos abusos dos patrões. Um panorama caótico, onde o Estado ficava de fora, observando de longe como o povo, sem meios

educacionais e sem perspectivas de melhoras, se engalfinhava e cobrava seus direitos na mercearia ou no botequim do português.

Recorrendo à literatura, dessa vez com Aluísio do Azevedo, no romance *O Cortiço*, encontramos a figura de João Romão, o dono do cortiço, o estereótipo do português, ignorante, sempre com seus inseparáveis tamancos, cujo único objetivo é conseguir, ademais de acumular riqueza à custa dos moradores do cortiço, de ser reconhecido socialmente. Num episódio do romance, onde uma brasileira e uma portuguesa travam uma luta corporal pelo amor de um mesmo homem - outro português chamado Jerônimo - aparece mais uma vez a palavra galego como marca da emigração lusitana:

> *Dois partidos todavia se formavam em torno das levantadoras; quase todos os brasileiros eram por Rita e quase todos os portugueses pela outra (...) E as palavras* ***galego*** *e cabra cruzaram-se de todos os pontos, como bofetadas(...) Ouviram-se num clamor de pragas e gemidos, vivas a Portugal e vivas ao Brasil* (Azevedo, 1978: 237-238)[2].

O termo galego acabou chegando ao Brasil pela boca dos próprios portugueses. Parece que o feitiço virou contra o feiticeiro e os galegos, desta vez os originários da Galiza e não os "galegos do Minho", involuntariamente "cederam" a sua identidade para que os portugueses fossem insultados pelos brasileiros. Os galegos, antes de emigrarem para o Brasil de forma massiva, já conheciam os domínios lusitanos. Dirigiam-se, principalmente, para as cidades de Lisboa e Porto, exercendo ofícios de carregadores ou ambulantes ou trabalhando nos serviços domésticos e nos pequenos comércios. O país vizinho não representava só uma oportunidade de trabalho, mas também posteriormente, uma saída para o mar, cobiçada pelos que viajavam clandestinamente, fugindo das obrigações militares. Os portos portugueses presenciaram a despedida de milhares de emigrantes galegos. A emigração era conhecida pelas autoridades galegas, que se preocupavam com a escapada em massa da população masculina. Em 1838, o Governador da província de Pontevedra, fronteira com Portugal, informou ao capitão geral da Galiza que "las relaciones de los naturales de la provincia de Pontevedra con sus vecinos del Reino de Portugal son comparativamente mayores que las de ninguna otra provincia limítrofe, hasta el punto de que se puede asegurar sin exageración que de alguno de los partidos de esta provincia apenas quedan jóvenes que no vayan a ganar la vida a Portugal" (López Taboada, 1994: 420). A pressão fiscal numa sociedade baseada no minifúndio, os sistemas hereditários que parcelavam as pequenas propriedades, a falta de perspectiva de trabalho, unidos a um recrutamento militar severo, obrigavam os jovens galegos a emigrarem para Portugal já antes de traçarem seus destinos para o Brasil.

2. O grifo é da autora.

No Jacobinismo[3], o movimento antilusitano estreitamente vinculado à recém-consolidada República brasileira e formado por grupos republicanos que pertenciam às camadas médias urbanas emergentes, utilizava-se a expressão *"galego vai para tua terra!"*, como uma forma de rechaço à população portuguesa que, além de ter a sua postura política associada ao monarquismo, também provocava a inimizade dos nativos devido ao monopólio de muitos setores do pequeno comércio da sociedade carioca, estreitamente ligados às classes baixas, como pensões, bares e botequins ou padarias. Está claro que a palavra "galego", nesse contexto, nem se relacionava aos indivíduos originários da Galiza, nem tinha uma conotação positiva.

Segundo o artigo de José Fernandes Alves (Fernandes Alves, 1997: 69-71), "Peregrinos do trabalho. Perspectivas sobre a inmigración galega en Porto", a semelhança lingüística e comportamental entre os galegos e os portugueses do Norte, deram a estes últimos o apelido de "Galegos do Minho". O perfil social dos dois emigrantes (de diferentes países, mas a fronteira, nesse caso, parece estabelecer unicamente uma diferença política e não cultural) está vinculado à imagem de trabalhador, daquele que se dedica aos ofícios mais brutos e desprezados pela sociedade, o burro-de-carga, o que economiza qualquer níquel para voltar para sua terrinha ou para abrir um pequeno negócio, um armazém, uma padaria ou um botequim, onde pudesse ascender social e economicamente.

A associação da imagem do galego com os trabalhos árduos já estava definida no Grande Dicionário de Português do ano de 1873, onde na página 825 aparece o sinônimo de galego, que, além de ser o indivíduo natural da Galiza, também era *"o prestadio de recados, portecarretos, etc., que está a ganho em muitas cidades de Portugal, pelas esquinas, na alfândega, etc.*".

A organização do mercado de trabalho nas principais cidades portuguesas no século XVIII, formada pela emigração galega não esteve no ponto de mira de cronistas e viajantes que estiveram no Brasil no mesmo período. Uma curiosa comparação entre os galegos e os trabalhadores negros transportadores de café do porto do Rio de Janeiro ficou registrada nos escritos de viagem de Sir. Henry Chamberlain, no começo do século XX:

> *Os negros carregadores do Rio, entretanto, ou não são tão fortes, ou não são tão desejosos de usar a sua força, tal como os trabalhadores galegos em Lisboa, dos quais não encontram dificuldades para carregar uma pipa de vinho, enquanto menos de oito dos primeiros não tentarão suspender uma*[4].

3. O tema da emigração portuguesa e do jacobinismo está bem desenvolvido no livro de Gladys Sabina Ribeiro, *A liberdade em construção. Identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado.*Vid. bibliografia.

4. Sir Henry Chamberlain, *Views and costumes of the city and Neighbourhood of Rio de Janeiro, from drawinga taken by Lieutenant Chamberlain of the Royal Artillery during the years 1819 and 1820 with descripitive explanations*, Londres, Howllet and Brimmer Columbian Press, 1822. Citação extraída do artigo de Maria Cecília

As semelhanças entre portugueses e galegos também foram registradas em outros estados brasileiros, como Pará e Bahia. Na Bahia, os galegos que emigraram no final do século XIX trabalharam nos pequenos comércios, nos chamados armazéns de secos e molhados, que antes eram ocupados pelos portugueses. A população baiana, que anteriormente estava contra os portugueses, passa a ver os galegos como uma concorrência no mercado de trabalho, ocupando lugares que deveriam ser da população nativa (Bacelar, 1994).

No caso do Pará, nas últimas décadas do século XIX, os portugueses também atuavam majoritariamente no setor do comércio e indústria, principalmente no comércio retalhista. Os brasileiros, neste Estado, também viam os portugueses como concorrentes em um mercado de trabalho que oferecia poucas oportunidades. As rixas chegaram a tal ponto que os nativos questionaram a validade da livre concorrência, exigindo a nacionalização do comércio de retalhos, controlado em grande parte pelos portugueses. A alta classe mercantil paraense utilizava os veículos de comunicação para fazer voz de seus argumentos antilusitanos e utilizar de calúnias e afrontas verbais que reclamavam contra "os galegos infames que chegando aqui sem vintém, sem ofício nem benefício, compram logo fiado uma taberna, assinam muitas vezes letras, sem saberem o que assinam, e depois para pagarem, andam roubando aqui e acolá" (Vaquinhas, 1998: 81-82). Os portugueses no Pará também recebiam a denominação de galegos.

No Rio de Janeiro, como já foi explicado nos parágrafos anteriores, o sentimento antilusitano foi acentuado com o início da República, com a imagem de uma cidade em expansão e ávida pelos símbolos da modernidade, que queria se livrar da imagem da monarquia portuguesa e que passava por transformações urbanísticas que atingiram negativamente as camadas mais baixas da população, entre elas muitos emigrantes europeus. No setor industrial carioca do começo do século XX, 50% do proletariado era constantemente alimentado pela imigração, proveniente principalmente de Portugal. Segundo o censo de 1890, 30% da população da cidade era composta por estrangeiros. Destes estrangeiros, 70%, ou seja, 106.461 eram portugueses, que atuavam fortemente em alguns setores da população, como o artesanato (representavam 40%), empregados de comércio (51%) e empregados dos transportes (53%). O antilusitanismo português no Rio de Janeiro, como no caso do estado do Pará, remonta desde a época da Independência (1822), quando a população nativa já se queixava do controle do comércio pelos portugueses (Carvalho, 1987: 77-79). A população carioca sentindo-se marginalizada pelo sistema político e invadida por um contingente estrangeiro que fazia concorrência frente a um

---

Velasco e Cruz, "Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930". *Afro - Ásia*. Centro de Estudos Afro-orientais, FFCH/UFBA, Salvador-Bahia, 2000, pp.257. Ênfase da autora.

incipiente mercado de trabalho, culpava os emigrantes pela carestia e pelas más condições de vida. Como descreveu um cronista da época, Luis Edmundo, sobre a imagem do português no cenário carioca:

> E se descermos mais um pouco, atravessando a rua 1º de Março, em caminho do mar, Santo Deus! Ao invés de vitrines ou de lojas, mesmo de aparência regula, o que se vê é o armazém mal-arranjado e sujo, com as réstias de cebola, dependuradas pelos tetos, mantas de carne-seca enodoando portais, o toucinho de fumeiro à mostra, o bacalhau da Noruega, o polvo seco em falripas, crucificado em enganadores, e, em meio a todo esse mostruário de comestíveis, a eterna, a infalível rama de tamancos (Edmundo, 1957, 69-70).

O cronista, nesse trecho, refere-se aos armazéns de secos e molhados como um comércio que degrede a imagem carioca, pela sujeira e descuido dos portugueses. Notemos que no trecho não aparece a palavra português, mas alguns símbolos utilizados de forma pejorativa estão tão vinculados à figura do emigrante luso no imaginário popular, que resulta impossível não reconhecê-lo. Palavras como "tamancos", "armazém mal-arrumado e sujo" e "bacalhau" estão indiscutivelmente associadas aos portugueses donos de pequenos-comércios que monopolizavam o centro do Rio. Luiz Edmundo oferece uma visão negativa do emigrante luso, responsabilizando-o, em certa medida, pela paisagem suja da cidade, ao contrário do outro cronista João do Rio, que vê nesse emigrante um símbolo do trabalho e do progresso. Está claro que os cariocas tinham a opinião dividida e a imprensa refletia essa situação.

Para o caso dos galegos na Argentina, o sentido pejorativo utilizado pela população nativa em relação ao uso da palavra galego parece remontar desde os períodos coloniais, quando a imagem do emigrante já era depreciada nas novelas, literatura e nos teatros castelhanos. No século XX, os estereótipos dos emigrantes galegos foram reforçados. O termo "galego" estava associado a indivíduo preguiçoso, sujo e de inteligência tosca. Mesmo ocupando posições econômicas importantes na sociedade ou ascendendo economicamente através do próprio esforço, os estereótipos do galego bruto e sem cultura já estavam enraizados na sociedade argentina (Núñez Seixas, 1999: 70-80). A imagem é, em certa medida, parecida a dos galegos no Brasil; diferencia-se no fato de que a emigração majoritária dos oriundos da Galiza sobre a espanhola na sociedade argentina foi criando um estereótipo que alcançou a todos os espanhóis e no Brasil houve uma troca de nacionalidade, os portugueses - que eram os emigrantes majoritários - é que são os galegos. Além disso, o português não era visto como preguiçoso. O conceito de trabalhador podia ter duas interpretações, a positiva - o imigrante símbolo do esforço - e a negativa - o imigrante que se aproveita dos nativos e que faz do trabalho desonesto um meio para alcançar sua ascensão socioeconômica.

Após confirmarmos, a partir de várias fontes bibliográficas, literárias e jornais da época, que os galegos no cenário carioca eram os portugueses, perguntamos: até que ponto isso tornaria a comunidade galega invisível perante a sociedade carioca ou perante a mirada dos historiadores da emigração?

Analisando desde a perspectiva do mercado profissional e do contingente migratório que habitava o Rio de Janeiro do final do século XIX/começo do século XX encontramos os portugueses ocupando majoritariamente o ramo do pequeno comércio e de hotelaria e sendo o grupo de emigrante mais numeroso da sociedade carioca. Os portugueses residentes na capital distribuíam-se pelas paróquias de São José, Santa Rita e Santana, além da Candelária e os espanhóis/galegos também se espalhavam pelas áreas mais centrais destacando-se nas freguesias de São José, Santa Rita e Santo Antonio. Ambos emigrantes se concentravam nas zonas das habitações coletivas, convivendo diretamente com as classes nacionais mais pobres, formadas por libertos e migrantes de outras regiões brasileiras. Isso significa que em muitos aspectos do cotidiano carioca, onde já estavam estabelecidos os portugueses, se aglomeraram também os galegos, e perante os olhos dos nacionais de alguma maneira esse fator deve ter influenciado.

Devemos pensar que os portugueses, para os primeiros galegos que chegaram no Rio de Janeiro, podia ser um ponto de apoio, não só devido à semelhança lingüística e cultural que os uniam (nos referimos aos portugueses do Norte) como ao fato dos lusos já estarem estabelecidos e adaptados no Brasil muito antes que outros emigrantes. Daí a possibilidade dos galegos terem freqüentado associações recreativas portuguesas, trabalhado de caixeiros nas vendas dos lusos e também compartido sociedade com eles. Nas entrevistas realizadas com emigrantes que saíram da Galiza antes de 1940, as relações com os portugueses atingiam tanto o nível profissional como o afetivo. O emigrante Francisco López Landeira teve diversas experiências com os portugueses, quando em 1934 chegou ao Rio de Janeiro, aos 17 anos, deixando seu concelho Natal, Santa Comba[5] (A Coruña):

> Eu participava nas associações portuguesas (...) era sócio do Orfeão Português, da Banda Portugal na Praça Onze. Eu era sócio dos portugueses porque naquele tempo não havia nenhuma sociedade Espanhola no Brasil. O Centro Galego acabou por causa da Segunda Guerra[6]. Quando me casei já não fui sócio, deixei de freqüentar todas as associações, tanto portuguesas como espanholas.

Aqui, o emigrante deixa registrado que o seu ambiente de sociabilidade na sua época de solteiro era junto com os portugueses. Nessas associações se

5. Entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2003 em Vilar de Céltigos, Santa Comba.

6. Na década de 40, o Centro galego foi fechado pela ditadura de Vargas, que nacionalizou as instituições.

divertia, teve a sua primeira namorada e desfrutava do pouco tempo livre que sobrava nas jornadas de trabalho como lavador de pratos e garçom. Sem ter nenhum centro recreativo espanhol ou galego que suprisse seus momentos de ócio escolheu a companhia dos portugueses, com quem se sentia, segundo suas próprias palavras, muito bem.

> Tinha mais amigos portugueses que espanhóis. Andávamos por aqueles clubes e eles me davam convites. Os portugueses trabalhavam na mesma coisa que os galegos, porque no ramo de restaurantes e hotéis eram muito portugueses, mais que espanhóis. Há bastante galegos, mas a maioria foi para a Argentina e Montevidéu.

Outro emigrante, dessa vez do município de A Lama (Pontevedra), Manoel Moreira Barros, desembarcado no ano de 1935, manteve contatos profissionais e amistosos com os portugueses:

> Quando cheguei no Brasil me relacionei primeiro com portugueses e brasileiros. Meu primeiro trabalho foi um negócio, que era armazém e açougue, em sociedade com um português. Mas não deu certo e vendi a minha parte. Eu sempre convivi muito com portugueses e também com brasileiros[7].

No incipiente setor terciário que ia se definindo pela paisagem urbana carioca, os grupos de emigrantes buscavam e definiam seu espaço, remarcando as ruas e seu meio de vida. As redes de solidariedade surgidas posteriormente nasceriam desses pioneiros que ocuparam determinados setores do mercado de trabalho carioca, garantindo um emprego para os posteriores emigrantes em áreas já monopolizadas por eles. Podemos destacar diversos casos de grupos de estrangeiros no Rio de Janeiro que dominaram um ramo do setor terciário, como, por exemplo, os italianos, com a venda de jornais, como engraxates ou ambulantes no final do século XIX; ou os sírio-libaneses, que também no final do século XIX se estabeleceram numa área central do Rio de Janeiro, conhecida como "rua dos turcos" ou "bairro árabe", iniciando-se como vendedores ambulantes de artigos de armarinho e roupas de cama. O mesmo aconteceu com os portugueses e galegos que se especializaram no ramo do pequeno comércio e hotelaria.

Talvez, devêssemos pensar na emigração galega e na dos portugueses do Norte como uma corrente única, que posteriormente pode ter se dividido com a chegada massiva de ambos os grupos e com as redes familiares já constituídas em um sólido apoio sócio-econômico para os recém-chegados. Afinal, que diferença podia notar o brasileiro entre um emigrante galego e um português quando entrava num armazém e se deparava com o jovem caixeiro de pouco mais de 15 anos limpando a loja do patrão ou o dono do hotelzinho da esquina

7. Entrevista realizada em setembro de 2000 no Rio de Janeiro.

que alugava quarto para encontros amorosos? Quem era? O galego que acabava de chegar ou o português de sempre?

Numas das muitas entrevistas realizadas no ano de 2000, quando perguntei a um emigrante sobre as melhorias econômicas proporcionadas pela emigração, ele prontamente respondeu: *"A emigração favoreceu a situação econômica da Galiza. O galego como o português é muito patriota, sabes? Nós sempre procuramos mandar um dinheirinho que sobra para ajudar a família que ficou do outro lado"*[8].

Nem sempre as características da emigração estão rigidamente demarcadas pelas fronteiras. Regiões limites entre dois países podem apresentar mais semelhanças comportamentais e culturais entre seus habitantes que províncias pertencentes a um mesmo país.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Aluisio: *O Cortiço*, São Paulo, Ática, 1995.

CARVALHO, José Murilo de: *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Schwarcz, 1987.

BACELAR, Jefferson: *Galegos no paraíso racial*, Salvador, Ianamá, 1994.

CHAGAS DE MENEZES, Wagner: *Costurando os Retalhos: configuração e cotidiano do pequeno comércio do espaço central da Cidade do Rio de Janeiro, 1889-1930*, Dissertação de mestrado, Niterói, UFF, 1998.

CHALOUB, Sidnei: *Trabalho, lar e botequim: vida cotidiana e controle social da classe trabalhadora no Rio de Janeiro da Belle Epoque,* dissertação de mestrado, Niterói, UFF, 1984.

EDMUNDO, Luiz: *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

FERNANDES ALVES, Jorge: "Peregrinos do Traballo. Perspectivas sobre a inmigración galega en Porto", em *Estudios Migratorios*, nº4, dezembro de 1997, pp.69-81.

LÓPEZ TABOADA, José Antonio: "Emigración gallega a Portugal en la primera mitad del siglo XIX", em Eiras Roel e Ofelia Rey Castelao (eds.), *Migraciones internas y medium-distance en la Península Ibérica, 1500-1900,* Santiago, Xunta de Galicia, 1994, pp.417-426.

NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: "Algunhas notas sobre la imagen social de los inmigrantes gallegos en la Argentina", *Estudios Migratorios Latinoamericanos,* ano 14, nº 42, 1999, pp. 67-109.

8. Manoel Moreira Barros, setembro de 2000. O grifo é da autora.

SABINA RIBEIRO, Gladys: *A liberdade em construção. Identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

VAQUINHAS, Irene Maria: "Fora Galego (Um caso de antulisitanismo no Pará na década de setenta do século XIX)", em Jorge Fernandes Alves coord. *Os "brasileiros" da emigração*. Vila Nova de Famalicão, câmara de Vila Nova de Famalicão ed., 1998, pp. 80-109.

VELASCO E CRUZ, Maria Cecília: "Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930", *Afro – Ásia*, Centro de Estudos Afro-orientais, FFCH/UFBA, Salvador-Bahia, 2000, pp. 257

A EMIGRAÇÃO PORTUGUESA NA VIRAGEM DO SÉC.XIX: UMA VISÃO NO CONTEXTO EUROPEU

Domingos Alves Caeiro
Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais
Universidade Aberta de Portugal

Resumo: A emigração em massa tem primeiro o seu início nas áreas atlânticas do Norte da Europa e só depois, mais tarde, se vem a verifica nos países do Sul.

Assim sendo, todos os elementos de atracção que com certeza existiram poderão não ter sido suficientes para aumentar a propensão da emigração mediterrânica. O que se quer dizer é que o significado que marca o momento que caracterizámos como desencadeador desta tendência para este tipo de emigração foi, justamente, a capacidade para aproveitar os primeiros mecanismos capazes de conjugar a propensão emigratória preexistente com as novas oportunidades geradas nas áreas de imigração ou de acolhimento, e de "aproveitar", por sua vez, as estruturas criadas e desenvolvidas pela emigração dos países do Norte da Europa.

A emigração mediterrânica entrou, assim, numa espécie de competição com a emigração atlântica e foi, provavelmente, esta concorrência que nos ajudou a melhor compreender não só a colocação da emigração mediterrânica nas categorias inferiores dos mercados de trabalho dos países receptores de imigração com carências de mão-de-obra pouco qualificada, mas também a lenta modificação que temos vindo a registar em relação à propensão emigratória mediterrânica.

Palavras-chave: emigração europeia; emigração em massa, emigração mediterrânica, Portugal; Europa; América.

A compreensão do fenómeno migratório mediterrânico não pode dissociar-se do fenómeno mais geral que abarcou toda a Europa, desde o Atlântico aos Urais. A nossa imagem da grande emigração intercontinental dos séculos XIX e XX foi progressivamente perdendo os seus contornos, até chegar a ser quase um lugar comum pensar que ela interessou apenas os países mais atrasados da Europa, que coincidem essencialmente com os países do Sul. Desenvolveu-se assim uma ideia, segundo a qual, a emigração é meramente sinónimo do atraso económico e da pobreza desses países. Necessariamente não será assim.

A emigração é um fenómeno que engloba a quase totalidade dos países europeus, independentemente do seu grau de desenvolvimento industrial, agrícola ou comercial, e independentemente, também, do seu regime político – monarquia ou república – ou da constituição política que os regula – constitucionalismo-parlamentar ou regimes ainda de características absolutistas.

Portugal esteve longe de ser um caso isolado na engrenagem dos fluxos migratórios europeus, e parece-me que nem tão pouco se pode afirmar que Portugal teve um comportamento migratório distinto ou individualizado, excepção, talvez, no que diz respeito à invariabilidade do país de destino da emigração – o Brasil.

Por tudo isto, torna-se imprescindível situar o caso de Portugal no seu conjunto, à luz da historiografia internacional, e fazer um esforço de avaliação e aferição de hipóteses explícitas.

Embora a cronologia da emigração portuguesa (em massa) apresente um desfasamento no tempo comparada com os países da "Velha Emigração", como a Grã-Bretanha ou a Alemanha, é, no entanto, paralela aos países denominados da "Nova Emigração", ou seja, da Europa do Leste e, especialmente, da Europa do Sul. Em linhas gerais, a "emigração maciça" portuguesa iniciou-se timidamente à volta da década de 1861-70, se bem que com ligeiras oscilações, e continuou em crescendo, até à década de 90, para, a partir de meados dessa década até à 1ª Guerra Mundial, a emigração portuguesa alcançar números sem precedentes, aquilo a que designámos por "descontinuidade na continuidade", com especial destaque para os anos de 1911-13.

Uma visão de conjunto

1912 e 1913 (anos cruciais com bastante visibilidade na imprensa periódica portuguesa) foi quando o fenómeno migratório europeu atingiu a sua máxima expansão, para começar a descer nos anos seguintes (1ª Guerra Mundial). A importância destes anos torna-se particularmente evidente se estabelecermos uma hierarquia migratória dos países europeus, a partir do termo médio anual da emigração intercontinental por cada 10.000 habitantes. Nesta escala, e para o período indicado em primeiro lugar, situa-se a Itália, com 1.630 emigrantes por cada 10.000 habitantes; em segundo lugar, Portugal, com 1.296; em terceiro, Espanha, com 1.051; em quarto, a Grã-Bretanha, com 858; e em quinto, a Áustria-Hungria, com 611[1].

QUADRO N.º1 [Fonte: Ferenczi – Willcox, 1929]
MÉDIA ANUAL DE EMIGRANTES POR CADA 10.000 HAB. (1861-1924)

Anos	Espanha	Itália	Portugal	G.-Bretanha	Austr-Hungria.	Alemanha
1861-70	--	--	--	--	--	--
1871-80	--	105	289	504	29	147
1881-90	362	336	380	702	106	287
1891-00	438	502	508	438	161	101
1901-10	566	1.077	569	653	476	45
1913	1.051	1.630	1.296	858	611	40
1921-24	461	433	321	432	105	97

1. Embora os dados não apareçam referidos no quadro, a Irlanda registava uma média anual de 679 emigrantes; a Finlândia, cerca de 644 emigrantes; e a Noruega, com 419 emigrantes.

Um quarto de século antes, nos meados dos anos oitenta, o ordenamento dos países "dadores" de emigrantes era completamente diferente, sendo o primeiro lugar ocupado pela Irlanda, com 1.417 emigrantes por cada 10.000 habitantes; em segundo lugar, vinha a Noruega, com 952; em terceiro, a Grã-Bretanha e a Suécia, com 702; em quarto, Portugal, com 380; e, por último, ocupavam o quinto lugar, a Espanha e a Itália, com 362 cada (CARMAGNANI, 1994: 14).

Calculada a partir dos dados apresentados, a emigração não se configura como um fenómeno estático, mas sim como um facto extremamente mutável no tempo, capaz de organizar e desorganizar a hierarquia migratória das diferentes áreas europeias. Daí que se possa dizer que a emigração não é uma manifestação que interessou exclusivamente a Europa considerada atrasada mas, indiscutivelmente, um fenómeno muito mais abrangente, que compreendeu também a primeira nação industrial de então, a Grã-Bretanha, bem como potências políticas imperiais, como foi o caso da Áustria-Hungria.

Se observarmos com maior detalhe a evolução da emigração europeia através de um ordenamento dos dados dos diferentes países para o período compreendido entre 1851-1860 a 1921-1924, notamos a seguinte evolução:

QUADRO N.º2 [Fonte: CARMAGNANI, 1994: 15]
EMIGRAÇÃO EUROPEIA
(MÉDIAS ANUAIS POR CADA 10 000 HABITANTES)

Anos	Europa(total)	E. Mediterrânica
1851-60	185	--
1861-70	294	190
1871-80	245	197
1881-90	426	359
1891-00	261	482
1901-10	351	737
1913	365	1227
1921-24	192	371

Se examinarmos os três quartos de século em que o fenómeno migratório foi mais relevante, voltamos a constatar as características que já colocámos em evidência: a emigração é um fenómeno que engloba a quase totalidade dos países europeus, independentemente do seu grau de desenvolvimento industrial, agrícola ou comercial e independentemente, também, do seu regime político – monarquia ou república – ou da constituição política que os regula – constitucionalismo-parlamentar ou regimes ainda de características absolutistas.

A persistência de contingentes emigratórios das áreas europeias mais desenvolvidas (Grã-Bretanha e Alemanha), ao longo de todo o período compreendido entre a segunda metade do século XIX e a 1ª Guerra Mundial, indicam que a emigração está dotada de um ritmo próprio, parecendo ter uma forte espontaneidade. Essa espontaneidade aponta para o facto de a emigração

não ser um acontecimento exclusivamente demográfico (embora possa ser mensurável), nem um facto determinado exclusivamente pelas condições económicas – mas sim um fenómeno de vastas proporções, capaz de simultaneamente relacionar a dimensão estritamente demográfica com as diversas facetas do social que incluem, naturalmente, as facetas políticas e económicas. Em última instância, a emigração constitui um observatório privilegiado das transformações que ocorreram nas sociedades europeias. A atestar esta ideia, veja–se, a título de exemplo, o que alguns autores já afirmaram em relação à emigração portuguesa e que no fundo corroboram de certa forma a noção de que a emigração não foi a fonte de todos os males: ela foi, sim um factor importante do processo de desenvolvimento económico português.

Mário de Azevedo Gomes, em 1920, numa memória sobre a agricultura portuguesa, e na linha do que já tinha sido afirmado por Sertório do Monte Pereira[2], comentava que a agricultura nada tinha a lucrar com a manutenção de uma elevada mão-de-obra, afirmando a propósito:

> O facto da redução progressiva dos trabalhadores agrícolas e sobretudo o facto de ser acompanhada esta redução por um aumento de pessoas sustentadas por aqueles mesmos trabalhadores foram tomados (Prof. Monte Pereira) como circunstância reveladora de um maior rendimento do trabalho agrícola nacional e como um bom sintoma (para o êxito das empresas); e de facto nada tem a ganhar a economia da produção agrícola com uma sobrecarga de trabalho pessoal[3].

Posteriormente, também Eugénio de Castro Caldas, nos anos cinquenta de novecentos, afirmava:

> O `êxodo rural´ não deve ser uma questão de mobilidade no plano territorial ou simplesmente geográfico; tem de ser uma autêntica e salutar mobilidade profissional quando a estrutura demográfica não é a mais conveniente[4].

Ou ainda Fernando Medeiros ao referir que:

> A emigração agia como moderador e dissolvente da tendência para o alargamento do modo de produção capitalista na esfera agrícola. (...) A articulação entre a grande e média exploração e as pequenas explorações familiares foi profundamente marcada pela natureza desse sobretrabalho produzido no quadro da agricultura familiar tradicional (sob a forma de braços destinados ao trabalho sazonal e à

2. PEREIRA, Sertório do Monte, (1908), "A Produção Agrícola", in *Notas sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional.

3. GOMES, Mário de Azevedo, (1920), *A Situação Económica da Agricultura Portuguesa*, Lisboa, Instituto Superior de Comércio de Lisboa, p. 71.

4. CALDAS, Eugénio Castro, (1957), "Industrialização e Agricultura", in *Revista do Centro de Estudos Económicos*, I.N.E, nº 18, pp. 73 – 179.

> emigração), o qual viria a determinar de modo decisivo as formas particulares do desenvolvimento económico, quer na agricultura, quer noutras esferas de produção[5].

Na sua evolução interna, a emigração conhece uma alteração importante e significativa ao nível de toda a Europa, por volta dos anos oitenta de oitocentos, quando se assiste a um brusco incremento das saídas de população, que duplica, passando de 245 para 426 indivíduos por cada dez mil habitantes. É interessante notar que foi justamente nesta década que começa a ser significativa a saída de emigrantes dos países da área do Mediterrâneo Ocidental, incluindo Portugal. Entre 1851-60 e entre 1871-80, a emigração mediterrânica foi sempre inferior (à volta de 190 unidades por cada 10 000 habitantes), para saltar logo de seguida para 359 unidades por cada dez mil habitantes na década de 1881-90, encurtando assim a distância relativamente à emigração total europeia e integrando-se no seu ritmo de evolução.

Foi esta tardia integração no ritmo migratório europeu que poderá contribuir para a compreensão do porquê da emigração mediterrânica, a partir da década de 1891-1900, período no qual vem a alcançar níveis muito superiores à totalidade da emigração europeia (482 unidades contra 261 por cada dez mil habitantes). Esta diferença constitui o início de um crescimento quase ininterrupto até atingir o seu máximo histórico: 1 227 emigrantes por cada dez mil habitantes, nas vésperas da Primeira Guerra Mundial.

No prosseguimento deste ponto, outra observação se impõe. Vista na perspectiva dos três quartos de século 1850/60 -1930, a emigração europeia não se apresenta como um fenómeno que cresce regularmente, mas sim como uma sucessão de "explosões" que se deslocam de uma para a outra área, assumindo em cada uma delas as características de um verdadeiro *boom*. Assim acontece com a emigração alemã, norueguesa, sueca; depois com a italiana, com a espanhola e com a portuguesa. Em termos gerais, estava-se em presença de duas grandes eclosões, que tiveram lugar em dois momentos temporais diferentes: o auge emigratório da Europa atlântica, que acontece essencialmente entre 1870 e 1890, e o auge emigratório da Europa mediterrânica, que tem lugar logo quando o primeiro se apaga, isto é, entre 1890 e 1913.

Estes dois *booms* migratórios parecem indicar, ainda que de forma indirecta, os diferentes momentos em que cada uma das áreas europeias emissoras de emigração altera a sua marcha e entra na contemporaneidade. Com efeito, a contemporaneidade, como se sabe, apresenta duas características estreitamente associadas à mobilidade populacional, fruto das significativas

5. MEDEIROS, Fernando, (1978), *A Sociedade e a Economia Portuguesas nas origens do Salazarismo*, Lisboa, Regra do Jogo, p.61. Ver ainda, ANTUNES, M.ª da Graça Marques, (1966), "Benefícios e Custos da Emigração: introdução ao seu estudo", in *Estudos Sociais e Corporativos*, nº 17, pp. 82 – 109.

transformações das estruturas económicas, sociais, políticas e técnicas, que se fizeram sentir nos países europeus, ao longo do século XIX: a primeira, tem a ver com a livre deslocação tanto no interior do país, como externa, para fora das fronteiras políticas estabelecidas; a segunda, com a organização social sustentada cada vez mais no indivíduo[6].

Portugal esteve longe de ser um caso isolado na complexa engrenagem dos fluxos migratórios europeus, e nem tão pouco se pode afirmar que tivesse existido um comportamento migratório distinto ou individualizado, excepção, talvez, no que diz respeito à invariabilidade do país que constituiu o destino maioritário da emigração – o Brasil. Por tudo isso, torna-se imprescindível situar o caso português no seu conjunto, à luz da historiografia internacional, e tanto quanto seja possível fazer um esforço de avaliação e aferição de hipóteses mais explícitas.

Embora a cronologia da nossa emigração em massa apresente um desfasamento no tempo se comparada com os países da "Velha Emigração", como a Grã-Bretanha ou a Alemanha é, no entanto, paralela à dos países denominados como os da "Nova Emigração", ou seja, os da Europa do Leste e, especialmente, os da Europa do Sul. Em linhas gerais, a emigração maciça portuguesa iniciou-se timidamente na década de 1861-70 (se bem que com ligeiras oscilações) e continuou, em crescendo, até à década de 90, para, a partir de meados dessa década até à 1ª Guerra Mundial, vir a alcançar números sem precedentes, com especial destaque para os anos de 1911-13.

Fazendo jus às estatísticas até hoje conhecidas e estudadas, o número de emigrantes legais que saíram de Portugal a partir da segunda metade do século XIX, subiu, em média anual, de 5 098 na década de sessenta; para 15 843 na década de setenta; para 18 160 na década de oitenta; para 25 770 na década de noventa[7], indo atingir 30 799 na primeira década de novecentos e 40 050 na segunda. Como se pode ver, tratou-se de um movimento ascendente contínuo, que culminou na grande vaga que teve lugar entre 1911-13, durante a qual, só

6. É certo que as várias transformações das estruturas económicas e sociais tiveram ritmos e intensidades variáveis, consoante as formações sociais, mas esses processos alteraram substancialmente, em primeiro lugar, os dados de base das actividades produtivas e, em seguida, os dados económicos gerais, criando novas relações sociais e modos de vida que romperam com os valores e os hábitos das sociedades ditas tradicionais.

7. Segundo Míriam H. Pereira, os números da emigração, entre 1889 e 1893, não serão bem os que têm sido referidos em quase todos os estudos apresentados: "Os quantitativos referentes à emigração portuguesa publicados por Afonso Costa, e reproduzidos em todos os livros até hoje publicados estão errados para os anos de 1889 a 1891, indicando uma marcada embora curta redução do contingente migratório de 1890 a 1893, quando ela só se verifica em 1892." Para mais informações ver PEREIRA, Míriam H., (1993), "Liberdade e Contenção na Emigração Portuguesa (1850-1930)", in PEREIRA, Míriam H. e outros (orgs.), *Emigração/Imigração em Portugal*, Lisboa, Fragmentos, pp. 9-16.

em três anos, saíram legalmente do país 226 235 emigrantes. Afirmava, então, o *Diário de Notícias*, quando fazia o balanço final do ano de 1912, o seguinte:

> A emigração – acusou por um lado o censo de 1911, um acréscimo anual da população de 1% nos últimos dez anos. Os dois últimos anos teem, no entanto, elevado a emigração a contingentes nunca anteriormente alcançados, especialmente no último ano.
>
> A média da emigração até 1910 não excedia 40.000 emigrantes como é sabido. Em 1911 esse numero passou a 59.661. De 1912 temos já apurados 80.696 nas repartições de estatística. Falta porém, o apuramento de 21 parcelas mensais referentes aos diferentes distritos. Estabelecendo a proporção, a emigração registada sobe a mais de 90.000 emigrantes, como aqui, primeiro do que ninguém aqui computámos.
>
> Há porém a juntar duas parcelas a emigração de 1ª e sobretudo de 2ª classe, que é um contingente de certa importância, e a emigração clandestina.
>
> A emigração clandestina era d´antes computada em 1/3 da registada. Supondo, porém, agora que a fiscalização da fronteira durante alguns meses a fez baixar a ? (o que no entanto pode ser considerado como o máximo da redução, porque os últimos meses são os de maior contingente migratório) teríamos nós a emigração atingido entre 110 e 120.000 emigrantes.

Para confirmar estes números, prossegue o jornal:

> Jogam de resto, estes números com informações recebidas e que merecem toda a nossa confiança. Sabe-se, por exemplo, que no concelho de Miranda do Douro, onde se registam 50 emigrantes, a emigração subiu a 1000 pessoas e no distrito de Bragança, onde o apuramento acusa 10.500 emigrantes, se deve ter a emigração elevado a 18.000 emigrantes, fora o apuramento de Dezembro[8].

Desta forma, se for contabilizada a emigração clandestina, poder-se-á afirmar, sem nenhum exagero, que nestes "anómalos" três anos saíram de Portugal mais de 300 000 emigrantes[9]. A sangria da emigração que se operou entre 1911 e 1913 adquiriu foros de êxodo maciço, apenas comparável à emigração para os países europeus na década de 1960. Constituiu, ainda, motivo de grande preocupação e foi objecto de acesos debates na imprensa periódica da época, ocorrência que, pelo interesse que mereceu, foi objecto de um trabalho de investigação[10].

---

8. Ver "Crónica final: revista do ano", in *Diário de Notícias*, 5 de Janeiro de 1913, p. 1.

9. Cf. MIRANDA, Sacuntala de, (1991), "A Base Demográfica", in MARQUES, A. H. de Oliveira, *Portugal: da monarquia para a república*, Lisboa, Editorial Presença, p. 26.

10. 2002; "Uma Leitura Alternativa sobre a emigração", in *História*, n.º 42, (Fevereiro); 2002; E aos centos, em multidão... com os olhos postos numa felicidade. (A Visibilidade da Emigração na Imprensa, 1890 – 1920), Lisboa, Univ. Aberta (Texto Policopiado) 2003; "À Cata da Fortuna...": A emigração

Se, mais uma vez, transcendermos os dados quantitativos da emigração e os projectarmos no seu conjunto sobre a sociedade europeia, poderemos afirmar que o fenómeno emigratório foi o indício positivo de uma grande transformação. Certamente que esta transformação contradiz uma visão um tanto ou quanto moralista da emigração, influenciada pelo ensaísmo e pela literatura de fins do século XIX que considerava o fenómeno como o resultado da crise das sociedades europeia[11]. Sobre o custo elevado que a emigração teve e tem para os próprios indivíduos e respectivas famílias que foram directamente por ela afectados não pode, a nosso ver, deduzir-se uma interpretação negativa do fenómeno emigratório.

Em História, como nas outras Ciências Sociais, há que diferenciar o custo psicológico individual do custo social. A partir desta perspectiva teórica, embora a emigração gerasse um alto custo afectivo, o custo social não alcançou, necessariamente, o mesmo nível. Pelo contrário, traduziu-se, inclusivamente para os afectados pela emigração, num elemento positivo para toda a sociedade no seu conjunto. A figura do "Brasileiro" em Portugal (como o "Americano" em Itália e o "Indiano" em Espanha) constituiu, nos seus lugares de origem, um poderoso elemento de estímulo capaz de suscitar novas atitudes, e novos comportamentos dos actores sociais[12].

Se, desta forma, e como já afirmámos, a emigração representou um vector significativo da modernidade, convém então regressar às nossas observações sobre a magnitude dos aspectos que caracterizavam o movimento emigratório na segunda metade do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX.

QUADRO N.º3 [Fonte: Ferenczi-Willcox, 1929]
EMIGRAÇÃO EUROPEIA, 1881-1920

	1881-90	1891-00	1901-10	1911-20
Europa total	648.383	537.218	998.756	1.368.367
Europa Mediterrânica	265.376	376.363	775.093	609.696
% sobre total	40,9	70,0	77,6	44,5

O peso da emigração portuguesa e dos dois países "eleitos" para realizar esta análise comparativa do fenómeno (e que passaremos a designar como

portuguesa na imprensa periódica, nos princípios de novecentos» in *Olhares Lusos e Brasileiros*, São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo/Usina do Livro.

11. Por vezes, autores como Ramalho Ortigão, Rodrigues de Freitas, Oliveira Martins, Basílio Teles, de certa forma, também Eça de Queirós e, sobretudo, a imprensa, não resistiram em apontar, para além das condições internas, factores de decadência das sociedades europeias.

12. Cf. Miriam H. PEREIRA (1981); Jorge Carvalho ARROTEIA (1984); M.ª Beatriz ROCHA TRINDADE (1986); Caroline BRETTEL (1991); Joaquim Costa LEITE (1994); Jorge F. ALVES (1994); Domingos CAEIRO (1999).

mediterrânicos), configurada em valores absolutos, reflecte, através de uma nova luz, o *boom* emigratório mediterrânico do período 1890-1914. Entre 1891-1900 e 1901-1910 a emigração mediterrânica tem tendência para dominar a emigração europeia. Com efeito, se na década de 1881-90 a emigração mediterrânica não atingia metade da emigração europeia, já na década de 1901-10 representa três quartos da emigração total.

A comparação entre o valor relativo da emigração (ver dados do Quadro N.º3) e o valor absoluto da mesma apresenta uma divergência significativa. A nível relativo, parece verificar-se uma sintonia entre a evolução da emigração europeia total e a europeia mediterrânica. No entanto, esta sintonia revela-se como mera aparência uma vez que já não se verifica no que respeita aos valores absolutos, dada a extensão e precocidade da emigração atlântica. Em termos mais simples podemos, assim, dizer que a emigração atlântica se nota menos, sendo a mediterrânica mais visível.

A maior visibilidade da emigração dos países do Sul da Europa relativamente à dos países do Norte (sobretudo, a de origem inglesa e origem alemã), consubstancia-se, a nosso ver, numa incorrecta percepção histórica que a marcou como uma grande perda de tipo demográfico. Com efeito, se já afirmámos que a emigração atlântica (Europa do Norte) foi quantitativamente tanto ou mais importante que a mediterrânica (aliás, pelo facto, de que a atlântica começou e terminou antes da mediterrânica), não obstante, só a dos países do Sul europeu foi retida ou fixada como imagem histórica negativa.

Em paralelo, devido seguramente à difusão do malthusianismo[13], favorecido pelo positivismo, a emigração transformou-se em sinónimo de pobreza e a pobreza foi, por sua vez, atribuída à alta densidade da população. Daí que seja reconhecida uma vocação emigratória a países como Portugal, Itália e Espanha, pelo facto de, neste período, apresentarem uma alta densidade demográfica. Contudo, a sua propensão emigratória foi idêntica ou similar à dos países ditos atlânticos.

Com base no Quadro N.º1, é possível melhor visualizar a situação descrita. Tendo em conta a evolução dos fluxos emigratórios, o quadro referido, ilustra a pouca relação que se pode estabelecer entre densidade populacional e emigração. Esta baixa relação é sublinhada por alguns factos que importa referir:

- em primeiro lugar, verifica-se uma forte variação dos valores da emigração nas diferentes décadas consideradas, o que é, aliás, visível em quase todos os países, sendo, talvez, Portugal e a Grã-Bretanha os que revelam maior homogeneidade de características;

13. Autores como Afonso Costa (1911), no capítulo III "Causas e efeitos da emigração" já denunciavam e criticavam esta tendência do malthusianismo que tinha marcado os estudos de alguns economistas, como Anselmo de Andrade e Marnoco e Sousa.

- em segundo lugar, a emigração persiste em países onde, aparentemente, não existe uma grande tensão entre os recursos disponíveis e a realidade demográfica (como é o caso da Grã-Bretanha).
- em terceiro lugar, verificam-se algumas diferenças significativas nas taxas de emigração entre países com crescimento similar de população (Itália e Portugal)[14].

Estas observações sobre países europeus levantam algumas dúvidas sobre alguns dos lugares comuns presentes em muito do que se tem escrito sobre o assunto. Em particular no que respeita à relação entre densidade demográfica e emigração e entre emigração e pobreza. No entanto, neste momento, poder-se-á realçá-lo que a emigração faz parte de uma história comum a todos os países europeus não se tratando, portanto, de um fenómeno que só afecta, exclusivamente, as áreas do Sul da "velha" Europa[15]. Porém, na complexidade de toda a emigração europeia é possível concluir que existiu alguma especificidade das emigrações dos países do Sul europeu: os seus fluxos emigratórios começam mais tarde e adquirem um volume e umas dimensões insuperáveis a partir dos anos noventa de oitocentos. No entanto, e na linha do que tem vindo a ser referido, importa esclarecer: o fenómeno emigratório, não é apenas um fenómeno de características mediterrânicas. Bem pelo contrário, faz parte de uma história comum a quase todos os países europeus. Todavia, falta fazer uma história comparada das emigrações europeias, pois parece ser necessário precisar, com mais profundidade, as linhas que unem e dão corpo à especificidade da emigração a partir das diferentes áreas de origem.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Blanca Sánchez, (1995), *Las causas de la emigración española* , Madrid, Alianza Editorial.

ALVES, Jorge Fernandes, (1994), *Os Brasileiros: Emigração e Retorno no Porto Oitocentista*, Porto, Gráficos Unidos.

ARROTEIA, Jorge Carvalho (1983), *A emigração portuguesa: suas origens e distribuição*, Lisboa, Inst. Cultura e Língua Portuguesa.

BAINES, D. (1991), *Emigration From Europe, 1815 – 1930*, Londres, Macmillan.

14. Quanto à proximidade do crescimento populacional para a segunda metade do século XIX, Míriam H. PEREIRA (1983: 18) depois de referir uma taxa de crescimento com uma média anual de 7,9º/00, afirma que esta taxa de crescimento está próxima da italiana no mesmo período e é nitidamente mais forte que a da Espanha que varia entre 3,8º/00 e 4º/00.

15. Cf. *O Século*, 2 de Abril de 1913, p. 1, "Emigração comparada".

BRETTEL, Caroline (1991), *Homens que Partem Mulheres que Esperam: consequências da emigração numa freguesia minhota*, Lisboa, Dom Quixote.

CAEIRO, Domingos Alves (1998), "Prosperidade e Patriotismo: notas sobre os Portugueses no Brasil no 1º quartel do séc.XX", in *Poder e Sociedade: jornadas interdisciplinares*, Actas II, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 233-248

CAEIRO, Domingos Alves (1999), «Emigração e Identidade: "O Brasileiro"», in *Discursos*, Lisboa, Univ. Aberta, pp. 240-250.

CAEIRO, Domingos Alves (2002), "Uma Leitura Alternativa sobre a emigração", in *História*, n.º 42, (Fevereiro)

CAEIRO, Domingos Alves (2003), "À Cata da Fortuna...": A emigração portuguesa na imprensa periódica, nos princípios de novecentos» in *Olhares Lusos e Brasileiros*, São Paulo, Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo/Usina do Livro.

CAEIRO, Domingos Alves (2004), "A Imprensa periódica, uma fonte na história da emigração portuguesa", in *História, Memória e Imagens nas Migrações*, Lisboa, CEMRI – Univ. Aberta/Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo.

CAEIRO, Domingos Alves (2005), «A opção brasileira da emigração portuguesa», in *Estudos de História. Mundo em Movimento: viagens e (des) encontros*, São Paulo, UNESP - Universidade Estadual Paulista, pp. 145 - 172.

CARMAGNANI, Marcello (1994), *Emigración Mediterránea y América*, Gijón, Fundación Archivo de Indianos.

COSTA, Afonso (1911), *Estudos de Economia Nacional, I – O Problema da Emigração*, Lisboa, Imprensa Nacional.

FERENCZI, Imre-WILLCOX, Walter (1929), *International Migrations*, New York, (s.n.).

FRANZINA, Emilio (1976), *La Grande Emigrazione. L´Esodo dei Rurali dal Veneto durante il Secolo XIX*, Milano, Marsilio Editori.

GOULD, J. D. (1979), "European Inter-Continental Emigration 1815-1914: Paterns anda Causes" in *Journal of European Economic History*, VIII, 3, pp. 593-679.

LEITE, Joaquim Costa (1994), *Portugal and Emigration, 1855 – 1914*, New York, Dissertação de Doutoramento na Columbia University.

PEREIRA, Míriam H. (1981), *A Política Portuguesa de Emigração, 1850-1930*, Lisboa, A Regra do Jogo.

POUSSOU, Jean-Pierre (1998), "Migrations et mobilité de la population en Europe à l'epoque de la révolution industrialle", in Jean-Pierre Bardet e Jacques Dupâquier, orgs, *Histoire des Populations de L'Europe II. La revolution demographique 1750-1914*, Paris, Ed. Fayard.

ROCHA TRINDADE, M.ª Beatriz (1986), "Refluxos Culturais da Emigração Portuguesa para o Brasil", in *Análise Social*, nº90, pp.139-156.

ROCHA TRINDADE, M.ª Beatriz e CAEIRO, Domingos (2000), *Portugal – Brasil: migrações e migrantes, 1850 – 1930*, Lisboa, Inapa.

SANCHEZ–ALBORNOZ, N. (ed.) (1988), *Españoles hacia América. La emigración en masa, 1880 – 1930*, Madrid, Alianza Editorial.

SEIXAS, Xosé Nuñez e VASQUEZ, Raul Soutelo (2002), "O futuro não está escrito", in *História*, n.º 42 (Fevereiro), pp. 22-29.

VÁZQUEZ, Alexandro (1988), "La emigración gallega. Migrantes, transporte y remessas", in *Españoles hacia América. La emigración en masa, 1880 – 1930*, Madrid, Alianza Editorial.

VISÕES METAFÓRICAS: FICÇÃO E SENTIDO

Eunice Terezinha Piazza Gai
Universidade de Santa Cruz do Sul

Resumo: O texto apresenta uma leitura do conto "O espelho", de Machado de Assis e do romance *Já não gosto de Chocolates*, de Álamo de Oliveira, a partir das metáforas propostas nos títulos. A idéia norteadora para a consecução do trabalho é o estabelecimento de relações entre narrativa e conhecimento, tendo em vista a base metafórica da ficção. Busca um sentido possível para os textos, mas também reflete sobre a ambivalência e os processos cognitivos envolvidos na construção e entendimento da metáfora. Tanto do ponto de vista teórico quanto de análise, as metáforas são abordadas a partir da analogia e da associação com a experiência. Em termos de sentido, o gosto de chocolates e o espelho remetem aos aspectos essenciais das duas narrativas e, seguindo a perspectiva da transposição, podem significar o fastio diante de uma vida que se perdeu na materialidade e a dualidade característica da alma humana.

Palavras-chave: Conhecimento, leitura, narrativa, metáfora, analogia, experiência.

A concepção metafórica indica possibilidades de explicação e de sentido, mas constitui um problema dentro do campo dos estudos da linguagem. Com efeito, a metáfora tem dupla face. Por um lado, é através dela que o inexplicável pode ser vislumbrado e a falta de perspectivas corrigida pelo sutil entrelaçamento de palavras, mas por outro, também é certo que o processo metafórico é uma forma de velamento do mundo.

Desde Aristóteles, passando pelos estruturalistas, semanticistas e filósofos da linguagem, a metáfora constituiu sempre importante objeto de estudos. Nas últimas décadas, tornou-se o epicentro das teorias sobre o conhecimento propugnadas pelos pragmatistas americanos. Richard Rorty[1] se vale da concepção metafórica para expor uma visão do mundo. Considera que a metáfora é uma das fontes (junto com a inferência e a percepção) das crenças e valores dos seres humanos, conferindo-lhe assim uma posição de "verdade". Nesse sentido é também uma fonte para reformular redes de crenças e desejos.

Apesar de compor o cenário mais amplo das investigações sobre o conhecimento, deixando de estar relegada ao campo da Retórica ou da Poética, a metáfora continua sendo a veia aberta no que tange às atribuições de sentido. Nesse ponto, a partir dessas considerações iniciais, cabe propor a pergunta: em

1. RORTY, R.: *Ensaios sobre Heidegger e outros*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

que medida as metáforas elucidam ou encobrem o sentido das narrativas ficcionais cuja construção e propósitos se revelam à luz da transposição e da analogia? Tal é o foco deste estudo: uma reflexão sobre as possibilidades de conhecimento ligadas ao resultado de uma atividade humana específica, os textos ficcionais, a partir da natureza metafórica que os conforma.

Com essa perspectiva, busco desvelar os propósitos literários subjacentes às metáforas relativas aos títulos do conto "O espelho", de Machado de Assis e do romance *Já não gosto de chocolates*, de Álamo de Oliveira. O que une duas narrativas diversas e justifica a justaposição das mesmas para análise neste estudo é o fato de proporem ambas experiências de constituição da identidade, uma relacionada à atividade profissional de alferes, a outra, à condição de emigrado. São, ao mesmo tempo, duas experiências de solidão.

As experiências narradas

O conto "O espelho", de Machado de Assis, narra a seguinte história. Um grupo de homens maduros, discute questões de alta transcendência, buscando resolver os problemas do universo. Um dos cinco indivíduos, caracterizado pelo narrador como capitalista, provinciano, inteligente, com instrução e, "ao que parece, astuto e cáustico" apenas participa como ouvinte e com anuência de gestos. Não participa das discussões e justifica essa atitude dizendo considerar a discussão uma forma polida do instinto batalhador, presente no homem como herança bestial. Seu nome é Jacobina. No meio da noite, quando a conversa gira em torno da natureza da alma, ele começa a falar, usando a palavra por mais de meia hora. Afirma que cada criatura tem duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, um objeto, a polca...

Conta então a sua história ocorrida tempos atrás. Aos vinte e cinco anos foi nomeado alferes, era jovem e pobre. Esse fato gerou comoção na família e na vizinhança. Sua mãe o chamava de "seu alferes", primos e tios alegraram-se, o fardamento foi-lhe dado por amigos.

Uma de suas tia, D. Marcolina, convidou-o a passar com ela uns dias no sítio em que residia. Nesse período, enchia-o de agrados. Deu-lhe inclusive um espelho para que se pudesse mirar. As demais pessoas, parentes, criados e escravos chamavam-no de senhor alferes. Em certo momento, interrompeu a narrativa para dar uma explicação psicológica: "O alferes eliminou o homem".[2] Depois segue.

Um belo dia, porém a tia teve que afastar-se e os criados e escravos aproveitaram a deixa para fugir. Completamente só, a vida tornou-se-lhe

2. ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989, p. 157.

insuportável. A solução que encontrou para suportar a solidão que o enlouquecia, foi fardar-se diariamente e ficar diante do espelho durante duas ou três horas, meditando, lendo, olhando. Após esse tempo e ações, desvestia-se. Com isso suportou mais seis dias só naquele sítio. O conto termina com os ouvintes tão estupefactos que nem perceberam a saída do narrador.

O romance *Já não gosto de chocolates* narra a trajetória de uma família de portugueses oriundos da ilha Terceira dos Açores, após sua emigração para a Califórnia, nos Estados Unidos. Detendo-se quase inteiramente nos aspectos constituintes do cotidiano da organização e funcionamento familiar, mostra como a vida se esvai na luta intermitente para a sobrevivência e para alcançar um nível de vida mais elevado. Do ponto de vista do imaginário e dos valores culturais e ideológicos, a família oscila entre a preservação da identidade portuguesa, de origem, e a assimilação de novos padrões de comportamento impostos pela nova sociedade a que se agregaram. A família é composta pelo casal e seus quatro filhos, dois rapazes e duas moças. Na ocasião em que empreendem a jornada, o pai já passa dos quarenta anos mas, instado por uma tia e pelo desejo de provar os chocolates americanos de que já gostava, sem tê-los experimentado, só de ouvir o padre da sua aldeia referir-se a eles, enfrenta a mudança. Ao final, resta uma experiência de desenraizamento e desagregação, coroada, em todo o caso, pelo sucesso material obtido, em consonância com a perspectiva capitalista americana. Apesar disso, fica patente o sentimento de ambigüidade que domina especialmente a personagem de Joe Sylvia, mostrando que não está bem ali, mas tampouco poderia estar bem acolá. A narrativa está centrada na figura do patriarca cujo nome é uma versão americana do nome português José Silva, que termina seus dias num asilo. Tendo perdido a mulher e um filho e os demais membros da família seguindo seus próprios caminhos, já adaptados à cultura americana, não lhe resta outra escolha. É certo que se trata de um asilo para pessoas de posses, quase um hotel de luxo, com rituais de higiene e cuidados sempre seguidos à risca e com uma enfermeira particular, também ela emigrada, que zela pelo seu possível bem estar. Estando em uma cadeira de rodas e ocioso, relembra. O narrador em terceira pessoa, onisciente, acompanha os pensamentos da personagem e revela-os. A cultura e os valores originários, bem como a trajetória que marcou uma desestruturação, são revividos através da imaginação desse senhor, já velho e solitário.

Ficção e sentido

Os dois textos acima, pertencem ao domínio da ficção. Na terminologia de John Searle, constituem, cada um deles, um "discurso ficcional", que ele caracteriza como um ato ilocucionário no qual as regras semânticas são alteradas ou sustadas. Considera ainda que as emissões ficcionais são não-sérias, designando com essa expressão que o escritor de ficção não tem o

compromisso de escrever a verdade factual. Dá o exemplo de que se o escritor escreve em seu romance que está chovendo, essa emissão não o compromete com o fato de estar realmente chovendo na hora em que escreve. Ele pode fingir que está chovendo. E isso não atesta nenhuma falta de seriedade relacionada à mentira, conforme queria Platão. Essas observações constam de um dos capítulos do livro *Expressão e significado,* intitulado "O estatuto lógico do discurso ficcional". Ali o autor desenvolve os seus argumentos no intuito de caracterizar o discurso ficcional a partir de reflexões sobre as idéias de fingimento, referencialidade, aceitabilidade, seriedade, etc. No final do capítulo, depois de toda a argumentação lógica, o autor apresenta a seguinte questão: "por que associar tanta importância e esforço a textos que contêm atos de fala em grande parte fingidos?".[3] E conclui que não há uma resposta simples e única, mas adianta que parte dela deveria remeter ao papel crucial, freqüentemente subestimado, que a imaginação desempenha na vida humana e na vida social. Por fim, observa que não há ainda uma teoria geral dos mecanismos por meio dos quais intenções ilocucionárias sérias são transmitidas por elocuções fingidas, que é o que ocorre no discurso ficcional.

O texto acima constitui uma contribuição importante para a reflexão a respeito da natureza e conhecimento específicos dos textos ficcionais. As observações finais são relevantes, por sua vez, porquanto apontam por um lado, para o fato de que há um conhecimento veiculado por esses textos, "as emissões sérias", mas há ainda uma dificuldade de explicitação. O conhecimento veiculado pela ficção não pode ser descrito da mesma forma que outras atividades humanas no campo da linguagem.

Ainda em busca de argumentos e asserções em torno do tema do conhecimento e do sentido associados aos textos de ficção, as perspectivas de Milan Kundera e Hermann Broch apontam incisivamente para os propósitos de conhecimento que o romance encerra. O primeiro, em seu livro *A teoria do romance,* considera-o como "A grande forma de prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até o fim alguns grandes temas da existência".[4] E o segundo, citado na mesma obra, assim se manifesta: "Descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre uma porção até então desconhecida da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance".[5]

Segundo os autores, o romance trata dos temas da existência e apesar de ser esta uma referência vasta para o estabelecimento de sentido, remete para as

3. SEARLE, J. *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 118.

4. KUNDERA, M.: *A arte do romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, p. 128.

5. *Ibid*, p. 11.

múltiplas possibilidades de explorar a experiência como fator a que o conhecimento está associado. Remete também para um conhecimento específico, "somente um romance pode descobrir", decorrente da descoberta ou criação e da reflexão e análise, sejam eles fatos, caracteres, idéias.

O sentido metafórico

Semelhantes perspectivas em torno do tema do conhecimento associado aos textos ficcionais, constituem o campo aberto para a abordagem da metáfora. Com efeito, a metáfora é uma figura ambivalente que mostra por um lado a possibilidade de produzir sentido e por outro, pela evanescência que a caracteriza, alarga e torna difusas as perspectivas de sentido. Dois princípios são importantes para o estudo da metáfora: a vinculação à experiência e a presença da analogia ou princípio de semelhança em sua estrutura. A metáfora como modo de expressão ou fixação da experiência é encontrada em diferentes perspectivas teóricas tais como as desenvolvidas por Lakoff e Johnson, por Searle e por Cassirer. A reflexão sobre a analogia já está em Aristóteles.

Algumas hipóteses de George Lakoff e Mark Johnson, em seu livro *Metáforas da vida cotidiana*, propõem uma associação entre metáfora e experiência:

As metáforas têm implicações que iluminam e dão coerência a determinados aspectos de nossa experiência.

Talvez uma determinada metáfora seja a única forma de iluminar e de organizar coerentemente esses aspectos de nossa experiência.[6]

Contradizendo tanto o mito do objetivismo quanto o do subjetivismo no que tange à verdade, os autores propõem o mito do experiencialismo como alternativa de conhecimento. Neste, a compreensão emerge da interação do indivíduo com o meio e com outras pessoas.

Consideram que a metáfora não é mera questão de linguagem, mas de estrutura conceptual que envolve, por sua vez, tanto o intelecto como todas as dimensões naturais da experiência, incluindo as experiências sensoriais com cor, forma, textura, som etc. Outras dimensões da cultura, do corpo, da política formam sistemas coerentes que determinam as experiências humanas. A metáfora permite uma compreensão de um tipo de experiência em termos de uma outra.

Com Ernst Cassirer a relação entre metáfora e experiência é estabelecida a partir da sua concepção mítica e mágica da linguagem. No livro *Linguagem e mito* defende a idéia de que atua nos conteúdos do mito e da linguagem uma mesma forma de concepção mental que denomina "o pensar metafórico". Remetendo-se a um estudo de Herder sobre a origem da linguagem, nota como esse autor

6. LAKOFF G.; JOHNSON, M.: *Metáforas da vida cotidiana*, São Paulo, Educ, 2002, p. 257.

sublinha a relação entre o mito e todos os conceitos verbais, atribuindo à natureza e a seu modo de ser atuante e animado o motivo configurador do pensamento. Assim, a copa da árvore que rumoreja pode ser a divindade que se irrita, e os mananciais cristalinos, o suave zéfiro, o imponente oceano tiveram de ser nomeados segundo a experiência primordial. Também relaciona a metáfora ao pensamento mágico que tem como princípio básico a concepção da parte pelo todo. Esse seria o tipo de metáfora básica, onde a posse da parte, por exemplo, das unhas de um homem, significa ter poder sobre este homem. A mesma relação pode ser estabelecida entre o gênero e as espécies. Assim a experiência acontece no contato e observação da natureza e na atividade mágica.

John Searle pretende descobrir "como funcionam as emissões metafóricas, isto é, como é possível para os falantes comunicarem algo aos ouvintes falando metaforicamente, uma vez que não dizem o que querem significar".[7] O autor propõe a seguinte divisão em relação aos atos de fala: significado da emissão do falante e significado de palavras ou significado de sentenças. O significado metafórico é sempre o significado da emissão do falante. E então, o problema a elucidar no texto seria estabelecer os princípios que permitem aos falantes formular e aos ouvintes compreender as emissões metafóricas e como elas diferem de outras emissões.

As três perspectivas teóricas assinaladas associam a metáfora à experiência, sendo esta a forma de ser do que se denomina de conhecimento. Ora, para Lakoff e Johnson toda a vida cotidiana, toda a experiência se organiza em torno de bases conceituais que são metafóricas; para Cassirer, a metáfora está na origem da experiência humana da linguagem, enquanto Searle tem em mente explicitar como a experiência expressa pela metáfora pode ser compartilhada.

Na *Poética,* Aristóteles considera que "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia".[8] Apresenta também um paralelo entre metáfora e comparação, no livro IV da *Retórica*, tema desenvolvido e analisado por Paul Ricoeur em *La metáfora viva*. Aristóteles assinala a subordinação da comparação à metáfora e considera que o elemento comum a ambas é a assimilação que fundamenta a transposição de uma denominação, a captação de uma identidade na diferença de dois termos. E ainda, a metáfora supera a comparação em elegância.

A analogia é uma relação entre quatro termos: "o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque neste caso o quarto termo poderá substituir o segundo e o segundo, o quarto".[9]

7. SEARLE, J.: *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 122.

8. ARISTÓTELES: *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 134.

9. *Ibid*, p. 34.

Para Octavio Paz, a analogia é o princípio fundamental da poesia, a ciência das correspondências, o reino da palavra "como" ou da palavra "é", que estabelecem pontes entre as diferenças. "Pela analogia a paisagem confusa da pluralidade ordena-se e torna-se inteligível".[10]

A análise dos textos ficcionais segundo a perspectiva metafórica expressa nos títulos será desenvolvida em consonância com os princípios da experiência e da analogia. Isto é, busco delimitar a experiência-conhecimento que encerram e as correspondências a que remetem.

Metáforas na ficção

A palavra espelho designa um objeto que permite mirar-se, que reproduz uma imagem. Porém, enquanto título de um texto literário integra outras conotações e passa a assumir um estatuto metafórico. O título do conto representa uma escolha do autor que, entre tantos elementos do texto, seleciona tal palavra para indicar o assunto ou foco do que será tratado a seguir. Poderia ter escolhido outra palavra, alferes, por exemplo, mas não o fez. Com isso, do ponto de vista estético, os possíveis significados que a palavra espelho pode encerrar constituem aspectos relevantes. Parece mesmo que o sentido do texto está encerrado nesse título, indica a temática, mas não diretamente, senão pela transposição, isto é, metaforicamente. O espelho é a metáfora da identidade do indivíduo, uma identidade que é dupla. Com efeito, o mirar-se num espelho produz uma imagem, um outro ser: um que olha e o outro que é olhado. Mas o que é olhado, a imagem refletida é também uma revelação. É o resultado do olhar do outro. A seguinte paráfrase da metáfora do espelho poderia ser proposta: o espelho produz o duplo ou o espelho gera ambigüidade. Ao fim de contas, o eu é o que aparece no espelho, ou o que está fora dele? A relação analógica entre o espelho e a identidade se estabelece a partir da idéia de reflexividade ou multiplicação e aponta para uma temática importante no conjunto da obra machadiana que é a ausência de substancialidade, de verdade, uma vez que uma identidade dupla é uma identidade indefinida, um paradoxo.

A experiência narrada no conto é, devido a esse paradoxo, uma experiência de solidão. Além disso, a constituição do ser se dá de fora para dentro, a partir da imagem refletida e não de dentro para fora. Trata-se de uma alma exterior. Acrescente-se, ainda, que o espelho só revela o alferes depois de colocar a farda, pois antes, ao mirar-se, não distinguia seus próprios contornos: "a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos..."[11] Depois de vestir-se com a farda de alferes, tudo muda: "o vidro reproduziu então a figura

10. PAZ, O.: *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p. 99.

11. ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989, p. 161.

integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior".[12] Enfim, a sua identidade era a farda de alferes, era o que o espelho refletia. Apesar disso, a ambigüidade entre o eu que se mira e o eu refletido não se dissolve, por isso, é necessário propor uma outra questão: por que o alferes precisava tanto dos outros, do outro, do espelho? Para poder construir uma imagem de si próprio, uma identidade que, nesse caso, alimentava a sua vaidade, e lhe dava a sensação de plenitude que, de fato, não possuía. O outro é apenas miragem, aparência, ilusão, somente mascara ou atenua a experiência de solidão insuportável.

Com essa história o autor possivelmente pensou em prevenir o leitor sobre a inexistência de fundamentos sobre o ser, sobre o conhecimento. A atitude absenteísta da personagem nas discussões sobre os grandes problemas universais adquire consistência e sentido através da experiência narrada, pois ela desvela uma ilusão, nesse caso, a ilusão de que há uma identidade, um fundamento sobre o ser e de que, conseqüentemente, seria possível desvendar os segredos do universo e as investigações metafísicas poderiam alcançar alguma solução. Apesar dos seus anseios, o ser humano padece de uma limitação imposta pela sua própria condição: tudo o que lhe resta é uma alma exterior, um reflexo.

O romance *Já não gosto de chocolates* pode ser lido a partir da metáfora do título. A asserção negativa a respeito do gosto de chocolates com a presença do advérbio "já", significa que a personagem antes gostava, mas já não gosta mais. Essa personagem é Joe Sylvia, ao redor de quem toda a narrativa se tece. O título assume o estatuto metafórico na medida em que nomeia ou define uma obra ficcional. Se fosse pronunciado por alguém em uma atitude normal da vida cotidiana, a asserção não seria metafórica. Todavia, nesse contexto e nessa condição torna-se metáfora, pois remete a outra coisa. Qual a analogia entre o título e o texto que ele nomeia? É possível propor mais de um ponto de semelhança, dependendo do processo associativo a ser desencadeado, mas talvez a idéia de fastio que o consumo exagerado ou prolongado de chocolates pode provocar seja o mais adequado. O fastio, nesse contexto ficcional, pode ser determinado pela plena satisfação de todas as necessidades, da superabundância de bens materiais, que se estende até mesmo para a situação da personagem no asilo. O contraste entre a superabundância e a imobilidade propiciada pela doença e pela velhice acentua o caráter de fastio. Além disso, o fato de a personagem estar no fim da vida, é propício ao surgimento de um estado melancólico ou de saturação, próprio de quem está prestes a deixar o mundo da sensualidade e do prazer. É preciso acrescentar também que o fastio em relação a alguma coisa sobrevem na medida em que ela representou antes o objeto do desejo e cuja satisfação ultrapassou o limite.

12. *Ibid*, p. 161.

A experiência narrada diz respeito às vivências dos diferentes membros de uma família de emigrados, divididos entre os valores da sua origem e os que devem compreender para assimilar na sociedade em que se encontram. Trata-se de uma narrativa muito próxima do que se poderia designar de "realidade". São os problemas e o cotidiano de pessoas com filhos que não estão dentro dos padrões tidos como normais, seja por causa do mongolismo, seja pela homossexualidade, que têm de lidar com a morte anunciada da mãe, vítima de câncer, que não apresentam as afinidades desejáveis para o convívio ideal entre si e, enfim, que não têm muitas perspectivas além do que a sociedade americana no seu modo de ser pode lhes oferecer. É a narrativa de vidas triviais em que o desenvolvimento da interioridade é suplantado pelas facilidades do conforto material, pelas possibilidades de consumo, pelo trabalho incessante e o arrastar dos dias.

Na última página da vida de Joe Sylvia esses sentimentos são revelados pelo narrador que funciona como a consciência das personagens, especialmente, desta:

"Não sei falar a língua deste mundo nem a do outro..." – apátrida sem vocação e sem apelo. A sua vida diluíra-se na sobreposição de dois mundos que, em vão tentara conciliar. Vivera sob o signo supérfluo do imediato, fazendo com o corpo o que lhe negava o coração. Sempre tivera mais deveres do que direitos. Escapulira da ilha onde lhe faltara pão e voz. Na América, procurara a liberdade mais hirta do mundo, consagrada numa estátua de betão. A sua angústia maior foi reconhecer que mil vezes se perdeu enquanto vivo, e outras tantas se perderia enquanto morto. E esse medo transformou-se na sua mais-que-perfeita solidão".[13]

E o livro termina quando a enfermeira dá a notícia aos filhos: "Morreu! Mas não faz mal. Ele já não gostava de chocolates americanos".[14]

E assim, o que liga um texto ao outro está no plano da ideação, no princípio geral que caracteriza a atividade de criação literária, onde as palavras assumem, enquanto metáforas, um sentido maior do que sua condição de palavras encerra. É por isso que espelho não apenas designa um objeto, encerra uma visão crítica sobre a condição humana, reflete um estado de solidão que o duplo apenas corrobora. Chocolates não são apenas chocolates, encerram uma visão crítica da sociedade americana, da condição de emigrados, da solidão inerente, dos preconceitos arraigados na cultura ocidental, produtores de sofrimento. Eis a arte literária, ou seja, a criação de novos sentidos e coerências.

13. OLIVEIRA, A.: *Já não gosto de chocolates*, Lisboa, Salamandra, s. d., pp. 208-209.

14. *Ibid*, pp. 208-209.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES: *Poética*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ASSIS, Machado de: *Papéis avulsos*, Rio de Janeiro, Garnier, 1989.

CASSIRER, Ernst: *Linguagem e mito*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

KUNDERA, Milan: *A arte do Romance*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark: *Metáforas da vida cotidiana*, Campinas, Mercado de Letras, São Paulo, Educ, 2002.

OLIVEIRA, Alamo: *Já não gosto de chocolates*, Lisboa, Salamandra, s. d.

PAZ, Octavio: *Os filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

RORTY, Richard: *Ensaios sobre Heidegger e outros*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

SEARLE, John: *Expressão e significado*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.

MIGRAÇÕES COLONIAIS: DO ESBOÇO COMPARATISTA DE JOÃO RIBEIRO AOS CAPÍTULOS LITERÁRIOS DE SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Salete de Almeida Cara
Universidade de São Paulo

Resumo: A comparação entre o projeto comparatista de João Ribeiro e a leitura de Sérgio Buarque de Holanda em relação à produção do Arcadismo brasileiro leva a pensar nas diferenças entre o nacionalismo embutido na visão culturalista do primeiro e o método histórico-estético pressuposto pelo segundo.

Palavras-chave: comparatismo, cultura, nacionalismo, métodos críticos, história

Em pequenos textos de 1905 e 1901, publicados em *Páginas de estética* e em *O Fabordão (crônica de vário assunto)*, João Ribeiro esboçou o que pode ser considerado o primeiro projeto comparatista da Literatura Brasileira. Os textos são curtos e enfrentam um assunto vastíssimo com impressionante à vontade, revelando uma ousadia que dá dimensão do vigor e também dos limites do imaginário crítico da época. O crítico que tinha chegado no Rio de Janeiro, vindo de Sergipe, encontrou alguma resistência entre seus companheiros letrados: José Veríssimo e Araripe Junior, por exemplo, comentaram as manias classicizantes e o germanismo de João Ribeiro, mas com todo o respeito pelos seus vôos eruditos. De fato, ele parecia antiquado para aqueles que, desde a geração de 1870, estavam sempre procurando atualizar os rumos das suas reflexões sobre a nação.

No texto "Literatura Comparada", publicado em 1905, João Ribeiro funda seu comparatismo no pressuposto de uma literatura comum ocidental, nascida da "montanha do inconsciente" e ratifica o papel da tradição popular do medievo, tal como o tinha feito a *cultura* burguesa européia, a partir do século XVIII, ao buscar o originário de sua *identidade*. Conceitos românticos como "alma popular" ou "imaginação coletiva" encontram correlato em "alma nacional" retomado por Ribeiro. Mas ao mesmo tempo, o comparatismo do crítico passava ao largo da história e de qualquer viés historicista romântico, indo na contramão da preocupação com o "fator nacional' e com a questão da originalidade, isto é, com o lugar de origem de uma produção cultural.

A transposição extemporânea de conceitos românticos e o viés que acabam carregando nessa transposição dão a ver, em João Ribeiro, o caráter abstrato desses conceitos que serviram bem a um crítico que pretendia incluir a cultura brasileira no filão da cultura européia. É verdadeiramente curioso que,

para livrar-se do rótulo "literatura nacional" ele escancare em 1910, pouco mais de uma década antes do Modernismo brasileiro, a idéia de que "uma literatura nacional é quase antinomia paradoxa e absurda, porque não há patriotismo intelectual", retomando idéias expostas em dois artigos que tinha enviado da Alemanha na década de 80: o "patriotismo é sentimento mortal na América. Ou a América será cosmopolita, ou não será". Anote-se que essa mesma matriz marca fundo, já na primeira década de 1900, o interesse de João Ribeiro pelas manifestações do folclore.[1]

Desse modo o crítico pretende justificar a integração de "selvagens, bárbaros o civilizados, homens enfim" numa mesma "alma popular", tal como anuncia no capítulo de 1905 sobre Literatura Comparada. Uma "alma popular" que seria tributária das idéias dos "grandes povos" e que teria um fundo clássico! Por isso propõe a comparação entre uma "literatura orgânica, popular, espontânea" e "essa outra literatura nossa, erudita, refletida, artificial, tardiamente criada, sobreposta e dobrada sobre a grande arte popular", tomando como referência estudos de românticos alemães interessados nas "nascentes e caudais da poesia e da prosa popular" de origem medieval - "uma literatura inconsciente, não escrita, secular", ou ainda "uma literatura comum, como havia uma cristandade e um latim para todos". Para todos? Seu pressuposto é a origem comum e a consonância universal dos fatos de Cultura: "ondeou o mesmo pensamento artístico, lá alteroso, aqui simples ou rude".[2]

Não é difícil perceber que os critérios dessas qualificações - "alteroso" (lá) e "simples ou rude" (aqui) - não são expostos pelo crítico, pois o que importa é a sugestão de que o *"pensamento artístico"* é "o mesmo", lá e aqui. De modo que seu conceito de matriz popular é o de um substrato cultural único e amplo, orgânico e inconsciente, atemporal e transnacional, que funde convenientemente o "alteroso" e o "simples e rude", seja lá o que possam significar esses termos. Coerentemente, para João Ribeiro "os mesmos materiais" viajam, sempre iguais, pelo tempo e pelo espaço. A discussão é atual, mas cabe acentuar que, para tanto, é preciso que também os "materiais" sejam apenas "idéias", e que essas "idéias" sejam concebidas acima do bem e do mal, pois são elas que "fertilizam" o tempo (a história) e o espaços (as regiões). Por isso é que, ainda segundo o crítico, examinando as "interpenetrações mútuas" dos "períodos históricos", poderíamos ver que "cada idéia nos grandes povos tem sempre um centro de irradiação que expira muito além das fronteiras". Nesse passo, João Ribeiro se desfaz tranqüilamente do conceito de originalidade, rebaixando a importância do "meio" (tão cara a Taine e àquela geração crítica).

1. Cf. Ribeiro, João, "Literatura Comparada", *Revista Brasileira*, Rio:quarto ano, tomo décimo terceiro, 1898.

2. Cf. Ribeiro, João, "Literatura Comparada", in *Páginas de estética*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963, 2ª edição.

Em 1910, ao exemplificar seu projeto comparatista com dois breves textos comparatistas (Gôngora e Gregório de Matos; Gonzaga e Anacreonte), a premissa de João Ribeiro insiste em desqualificar originalidade e meio. A primeira existiria "apenas na *cor local*: a diferença de *meio* é, sem dúvida, a única excentricidade humana". Originalidade, tempo e espaço resumem-se a "apenas". E, exposta a premissa, o crítico escolhe os séculos XVII e XVIII para dali tirar "paralelismos literários". Seu método observa a "expansão" sem limites dos "períodos históricos das literaturas" e suas "interpenetrações mútuas". A universalidade das convenções barroca e árcade lhe deu a sugestão da própria medida da universalidade...da produção nacional, e foi o argumento que usou para confirmar as condições de igualdade das produções culturais de todo o Ocidente.

Desse modo não poderia ser posto em dúvida o fato de que a cultura e a literatura brasileiras fariam parte da cultura ocidental, em condições de igualdade. Ao mesmo tempo, essa consideração do caráter convencional do arcadismo perdia qualquer suporte histórico ao olhos do crítico sergipano, transformando-se em instrumento ideológico: por isso a tese ribeiriana, que à primeira vista pode parecer vir na contramão da preocupação - de herança romântica - com o estabelecimento de um "fator nacional", acaba revelando seu sentido nacional. Por certo ele sentia a urgência de incluir, num filão ibérico e nobre de "Cultura", as produções da cultura brasileira.

Seu interesse pela universalidade da convenção como princípio artístico geral foi intensificado nas viagens que fez à Alemanha. O conceito clássico de Cultura, vindo do romantismo de Herder, foi então recuperado por ele, anacronicamente, em 1889 e nos começos de 1900. E se o conceito lhe ajudou a proclamar uma certa disposição anti-nacionalista e anti-patriótica, foi no sentido de dar à idéia de uma Cultura universal (da qual faríamos parte) um peso mais importante do que ao conceito de Civilização, que corresponderia a progresso material e técnico, num país onde parecia tardar muito a chegada desse progresso.

No texto sobre Gonzaga em *O Fabordão,* o poeta aparecerá como o melhor tradutor/imitador de um Anacreonte, já disseminado em inúmeras redes de leituras no período da decadência grega e depois em traduções modernas, desde a descoberta dos manuscritos apócrifos das odes por Henri Estienne, no século XVI. Em nenhuma das imitações, traduções, versões e paráfrases de uma pequena ode de três versos o crítico julga poder encontrar intérprete-parafraseador à altura de Gonzaga! O argumento é sempre o de uma Cultura comum: "As literaturas são menos nacionais do que levianamente se presumem: tem um fundo comum que é a unidade psicológica da civilização. (...) É o próprio interesse humano que dilui as fisionomias na alma sempre igual da *cultura*".[3]

3. Cf. "Gregório de Matos e Luis de Gôngora", in *O Fabordão (crônica de vário assunto)*. Rio, Livraria São José, 1964, 2ª edição, p. 307. Cf. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, quarto ano, tomo décimo terceiro, 1898, p. 98.

Por isso é possível ver nessa rota apenas uma alternativa para a mesma preocupação nacionalista, tão própria dos homens empenhados do tempo, e tida por progressista no âmbito literário. Vejo no esboço do projeto comparatista de João Ribeiro sobretudo um esforço para driblar (mais do que negar) a "questão nacional", na qual toda a sua geração estava mergulhada. Questão negaceada, varrida para debaixo do tapete e posta de quarentena, até segundo aviso.[4] Afinal, em 1906 Sílvio Romero teve o próprio João Ribeiro como co-autor de um livro com finalidades didáticas, o *Compêndio de Literatura Brasileira,* que escancarava toda a força e vigência do modelo historiográfico nacionalista, naturalista e evolucionista da *História da Literatura Brasileira* (1888) de Romero.

Nelson Romero afirma ter sido de João Ribeiro a autoria dos capítulos que tratam dos séculos XVI, XVII, XVIII e dos poetas da fase romântica. E assim como, no 2º volume dessa *História da Literatura*, Romero creditava o vigor nacional do lirismo árcade aos assuntos e à tradição popular nacional mais do que à presença de uma matriz clássica, também no *Compêndio* é "um sentimento [nacionalista] subjetivo, forte e incoercível" que marca a "escola mineira"! Nas duas páginas sobre Tomás Antonio Gonzaga são retomados dois parágrafos inteiros da *História da Literatura*. Um deles: "o defeito capital do lirismo mineiro do século XVIII é certa falta de variedade, e esta mácula nota-se também em Gonzaga. Seus versos são queixas à sua Marília derramadas por um volume inteiro".[5]

Quarenta anos mais tarde, Sergio Buarque de Holanda iria se debruçar também sobre o Arcadismo. Seus ensaios escritos entre os anos 40 e 50 ficaram inéditos até 1991, quando foram publicados em volume organizado e prefaciado por Antonio Candido, para quem o Arcadismo brasileiro "foi uma espécie de identificação com o mundo europeu através do seu homem rústico idealizado na tradição clássica" como já afirmou numa entrevista a Beatriz Sarlo em 1980, chamando a atenção para esse caráter paradoxal do papel da literatura neoclássica entre nós: ao "juntar a tradição européia com o país em formação" acabou transformando-se em "fator nacional".[6]

---

4. E voltará de fato, mas de outro modo, quando em 1928 escreve sobre Oswald de Andrade: "É certo que houve algum contrabando europeu, mais ou menos disfarçado, mas deu aos poetas novos a esperança de viverem sobre si, à custa do trópico, sem adaptações escandalosas. Eis o serviço que ele prestou, sorrindo, e que provavelmente não sabia tê-lo prestado. Atirou no que viu e matou o que não viu. Assim Oswald de Andrade despertou um eco quase patriótico. Fez, sem querer, uma revolução". Cf. *Crítica (Os Modernos)*, organização de Múcio Leão. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1963, p. 91.

5. Cf. *Compêndio de Historia da Literatura Brasileira* (por Silvio Romero e João Ribeiro). Rio, Livraria Francisco Alves, 1906, p. 79 e p. 82 e *História da Literatura Brasileira*, volume 2. Rio, José Olympio, 1980, 7ª edição, p. 453 e p. 458.

6. Cf. " A literatura e a formação do homem", in *Textos de intervenção* (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2002, p. 84. Cf. no mesmo volume "Variações sobre temas da *Formação*", pp. 94-95.

É ainda Antonio Candido que no começo dos anos 80, em Caracas, lembra muito a propósito a mania purista de opor, a um Romantismo nacionalista um Arcadismo alienador e artificial, que seria mera expressão de subserviência e colonialismo. Pois se a questão fosse apenas de origem, também o modelo romântico era europeu! E o crítico sublinhava com ênfase um princípio para quem trabalha com literatura: as convenções literárias, fosse nos países de onde se originaram ou por onde passaram com mais força, não deixam de ser... convenções! "A poesia bucólica é tão artificial na América quanto na França ou na Espanha", afirma. Por isso nos metemos num beco sem saída sempre que resolvemos identificar, em fenômenos históricos, uma suposta essencialidade.

Ainda cito o crítico brasileiro: "A afirmação costumeira que este ou aquele "momento" possui maior ou menor autenticidade nacional pode trazer no subsolo o pressuposto (super-idealista) de uma espécie de "alma nacional", mais patente em dado momento literário (o latino-americano sendo "barroco", ou "lírico", ou "melancólico" ou "primitivo"). E acaba-se numa busca de essências..." Uma posição que está exposta já nos textos de Sergio Buarque de Holanda, que não procura um universalismo sem diferenças, nem transforma o "fator nacional" numa busca de essencialidades. Contras as essencialidades, e reconhecendo o papel da convenção na tradição culta ocidental, além do caráter hegemônico do projeto neoclássico racional e moderno no século XVIII e da fixação literária dos "arquétipos da imaginação", Sergio Buarque faz a exigência de um método estético-histórico.[7]

O método proposto por Sergio Buarque tem como projeto apreender como "a amargura contra a condição de peregrino na própria terra responde a uma simples convenção literária". Desse modo mergulha a produção árcade no caudal literário europeu ocidental, incluída a Itália como berço, vê o Classicismo francês, de herança cartesiana, reelaborado mas também rechaçado por italianos e espanhóis. Nesse passo, acentua a relação entre tradição lusitana e brasileira, sem deixar de apontar que a noção de "bom gosto" dos árcades tinha sido proposta pelo espanhol Baltasar Gracián, codificador cultista. Ao mesmo tempo, insiste para que fiquem visíveis "as características próprias das diferentes épocas" e que não se dissipem " contrastes que se escondem sob afinidades aparentes e tantas vezes ilusórias". As convenções literárias, fosse nos países de onde se originaram, fosse naqueles por onde passaram com mais força, não deixam de ser...convenções![8]

7. A referência é parte de uma fala proferida numa reunião em Caracas onde se discutia o projeto de uma "Historia de la literatura latinoamericana", publicada por Ana Pizarro em *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (Cidade do México, El Colégio de Mexico/ Caracas, Universidad Simon Bolívar, 1987). Cf. *Textos de intervenção*, ob. cit., p. 98.

8. Cf. Sergio Buarque de Holanda, *Capítulos de Literatura Colonial*, São Paulo, Brasiliense, organização e introdução de Antonio Candido, 1991, p. 223.

"A poesia bucólica é tão artificial na América quanto na França ou na Espanha". Ainda assim, uma convenção ou um conceito, ainda que parecessem ser os mesmos num lugar e em outro, corresponderiam sempre a experiências diferentes, afirma Sergio Buarque, levando Antonio Candido a observar, tantos anos mais tarde, que o crítico estaria desencorajando "os caçadores de **prés** e **pós** no estudo das fases literárias". No trabalho de Sergio Buarque fica implícito que as relações entre local e universal são mediadas e não diretas, e que os próprios instrumentos literários convencionais estão carregados de sentidos histórico-estéticos dos tempos e lugares por onde passam.[9]

Nesse mesmo espírito pergunta por que, afinal, a convenção arcádica teria se aclimatado tão bem num país colonial, "onde a natureza primitiva ou mal domada era uma realidade onipresente e bastante crua para tolerar daqueles louvores, próprios de cortesãos"? Por que a idealização do mundo rústico causou um "efeito estimulante" na "inculta Amércia"? Sua resposta pressupõe olhar com distanciamento a entronização do imaginário árcade, tanto em terras européias quanto brasileiras, pois "a rusticidade galante e polida que o Arcadismo cultivou parecia tão longe da nossa rusticidade real quanto o era das sociedade mais cultas".[10]

O que se modifica portanto de um lugar a outro, de um tempo a outro, são as condições de acomodação de uma convenção. No caso da poesia setecentista, acabou sendo entre nós categoria mediadora da própria experiência particular dos nossos homens cultos, letrados exilados na sua própria terra. Relação complexa que dá lugar a um sentimento que, pela primeira vez na literatura brasileira, sustenta obras que não são "meros pastiches":

> É provável que o simples fato de engrandecer, idealizando-o embora, um mundo rústico e de opô-lo aos requintes da corte e das cidades, tenha tido sobre alguns homens da "inculta América" efeito estimulante, livrando-os dos sentimentos de insegurança e inferioridade, que os faziam sentir-se desterrados na sua terra.[11]

O problema proposto por Sergio Buarque é de grande alcance: o sentimento de exílio no próprio país começava a ser penosamente elaborado através de convenções de tamanha artificialidade que, através delas, aqueles homens cultos puderam imaginar "a consciência nova de suas possibilidades e dos seus direitos"! Uma originalidade que escapa ao olhar crítico mais superficial. Entre a tradição ocidental posta em circuito e a experiência posta em poesia pelo poeta desterrado na sua própria terra, Sergio Buarque constata mais do que mera repetição de tópicos clássicos.

9. Id. *Ibid.*

10. Cf. *Capítulos de Literatura colonial*, ob. cit., p. 225.

11. Id. *Ibid.*

Citando a edição que, em 1903, João Ribeiro fizera para as *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa pela Academia Brasileira, ele ratifica sua afirmação segundo a qual a paisagem brasileira "não cabe em sua estética" e, sem negar o "enamoramento" de Gonzaga pelos princípios arcádicos, mostra no entanto que sua poesia amadurece justamente quando o poeta chega como ouvidor em Vila Rica, em 1782. Interessado em perceber o modo como se dava a configuração das particularidades da colônia, na medida mesma da sua integração à convenção literária do tempo, *A Fábula do Ribeirão do Carmo* acomodaria então as leis da convenção arcádica às exigências do sentimento íntimo, àquela "amargura contra a condição de peregrino na própria terra".[12]

Ao ler a poesia de Cláudio Manuel da Costa, percebe que ela é atravessada por cadências, qualificativos, esquemas de rima e retomadas de temas que tinham passado também pelos seiscentistas, alertando porém:

> O recurso à convenção não explica suficientemente, porém, o caráter verdadeiramente obsessivo que assume em sua obra, mesmo comparada à dos quinhentistas e à dos clássicos latinos e gregos, aquele tema do desengano e o do desespero sem remédio.[13]

São intrincados os caminhos dos ecos milenares que chegam à Península Ibérica cruzando, muitas vezes, as criações populares. Num âmbito bastante geral, Sergio Buarque de Holanda pôde ver a "atmosfera de todo o século XVIII" em "manifestações mais diversas e mesmo antitéticas" do tempo, quais sejam a Arcádia, a Declaração dos Direitos do Homem (realçando a conotação política aos "*direitos naturais e imprescindíveis"*) e a Independência dos Estados Unidos com suas *"leis da Natureza e do Deus da Natureza"*. Afunilando em termos literários, a reflexão crítica exposta em "O ideal arcádico" ilumina seu próprio procedimento crítico.

Diz ele que, se o crítico recorta um período histórico-artístico em função de uma unidade que queira estabelecer entre alguns de seus elementos formadores, deve dar por sabido que esses elementos são formas em tensão: formas da organização social, valores, convenções e materiais de trabalho disponíveis para o artista naquele momento ("a seda, o vidro, a porcelana, a madrepérola, a madeira substituindo em grande parte a pedra"). Diz ainda que uma perspectiva crítica unificadora pode apaziguar as próprias "formas discordantes, conquanto que, logo em seguida, possam recuperar sua independência e que o artifício provisório não se converta em fatal armadilha para quem dele se serviu".

12. *Ob. cit.*, p. 234.

13. Id. *Ibid.*

Por isso Sergio Buarque critica a leitura feita por Teófilo Braga da obra teatral de Antonio José, o Judeu, onde o crítico português destaca a importância da modinha escutada pelo escritor na infância brasileira. A modinha, "fruto do gênio português" segundo Braga, teria sido preservada no Brasil como costume popular. Sergio Buarque então observa de modo crítico:

> As expressões poéticas desse misterioso "gênio" são idealmente imóveis e, salvo em condições privilegiadas de segregação, como as que se teriam verificado, de algum modo, no Brasil ou nos Açores, não podem transformar-se, embora sujeitas a **corromper-se** ao contato com as formas eruditas, cortesãs e cosmopolitas. E, assim, somos reconduzidos, de qualquer modo, à velha posição romântica e herderiana que se supunha superada.[14]

Ao contrário, a leitura de Sérgio Buarque sobre o Arcadismo, não prescinde da história: são primorosos os parágrafos onde, com humor calculado, ele retoma as descrições florais do bosque Parrásio tal como o encontrou Vernon Lee quando, por volta de 1880, pesquisou o Setecentismo na Itália, narrando depois as suas próprias aventuras de pesquisador brasileiro que registra o sumiço do retrato do benfeitor D. João V, que tanto auxiliara a Arcádia Romana... com as riquezas do Brasil.

As diferenças entre a posição de João Ribeiro e a de Sérgio Buarque devem ser compreendidas, sem dúvida, em função da experiência geracional de um e de outro, como disse o próprio Sergio Buarque, ao lembrar com admiração e respeito de João Ribeiro, aquele senhor com quem ele conversava na redação do Jornal do Brasil e que o aconselhava a guiar-se pela eufonia, no caso de dúvida sobre ser ou não correta uma forma lingüística.

> Meus pontos de vista e meus critérios de julgamento destoavam bastante dos seus e, em geral, dos homens de sua geração, uma geração cujos mais ilustres representantes se tinham formado, intelectualmente, na leitura de Spencer, Taine, Renan, às vezes Buckle, entre outros, estranhos ao círculo de minhas preocupações. Só na idade madura, se não já na velhice –que freqüentemente serve de resguardo contra a injúria dos tempos–, se viu ela surpreendida pelo furacão da Primeira Guerra Mundial, que desmascarou as ilusões do progresso, abalou o sentimento de segurança e fez com que se desvanecesse toda esperança em dias melhores. Preso, embora, às imagens de um passado próximo, nas aparências, mas para os moços já bem remoto, João Ribeiro não deixava de vislumbrar a facticidade da condição gerada por essa herança.[15]

Digamos que o comentário do Sergio Buarque antecipa a falência das nossas "ilusões do progresso' que, na verdade, se configurou bem mais tarde e

14. Cf. *Capítulos de Literatura Colonial*, ob. cit., p. 193.

15. Cf. Sergio Buarque de Holanda. *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979, pp. 21-22

para quem foi capaz de ver. O fato é que o crítico sergipano abdicou daquele comparatismo anacrônico e regressivo esboçado em 1905 e 1910, e que dá uma medida de um dos muitos rumos propostos pelos letrados do tempo diante dos impasses do país. Visto de hoje, no entanto, espanta que em alguns pontos o comparatismo de João Ribeiro ainda possa encontrar ecos no nosso tempo, dado a pós-modernidades, no seu esforço por salvaguardar uma pretensa dimensão autônoma da cultura e ignorar as peculiaridades efetivas da nossa inclusão rebaixada no circuito da modernidade, Descoldando a ânfase nacionalista para uma ênfase internacionalista, ou vice-versa, os ecos comuns tem como pressuposto um mesmo princípio de generalidade que vê, na produção cultural, uma tábua de salvação.

BIBLIOGRAFIA

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio**,** *Tentativas de mitologia*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Capítulos de Literatura Colonial* (organização e notas de Antonio Candido). São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio, *Textos de intervenção* (seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas). São Paulo, Editora Duas Cidades/Editora 34, 2002.

RIBEIRO, João, *Os modernos* (organização de Mucio Leão). Rio, Academia Brasileira de Letras, 1963.

RIBEIRO, João, O Fabordão (crônica de vário assunto). Rio, Livraria São José, 1964, 2ª edição.

RIBEIRO, João (e Sílvio Romero), *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio, Livraria Francisco Alves, 1906.

RIBEIRO, João, *Páginas de estética*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963. 2ª edição.

ROMERO, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*. Rio, José Olympio, 1980, 7ª edição.

18/23 julho 2005

"MILANDOS DE UM SONHO": CONTRIBUIÇÕES LITERÁRIAS PARA O ENTENDIMENTO DA EMIGRAÇÃO MOÇAMBICANA PARA PORTUGAL

Sheila Khan
Department of Spanish and Portuguese Studies
University of Manchester

Com a enxada
eu bem cantava
que força telúrica
movia o Hino
inventámos nomes
o alfabeto
e da guerilha
a espingarda fulgia o verso
calibrada a fome
(Pátria era nascer)

(Gulamo Khan, "Moçambicanto V")

Resumo: O estudo sobre a emigração moçambicana para Portugal, no período pós-independência (25 de Junho, 1975), não tem recebido a atenção necessária, quer do ponto de vista sociológico, quer do ponto de vista antropológico. Contudo, em meu entender, a literatura pós-colonial moçambicana permite-nos elaborar um quadro histórico explicativo do fenómeno da emigração iniciado por muitos moçambicanos, que após a independência optaram por prosseguir as suas vidas no ex-centro colonizador (*e.g.* Khan, 2003). Ainda que a título ficcional, as duas obras da literatura moçambicana seleccionadas para este artigo, representam pistas para a criação de um novo campo de pesquisa que, de um modo preliminar, poder-se-ia intitular por sociologia da emigração moçambicana.

Nesse sentido, este artigo pretende oferecer uma leitura das obras de Bahassan Adamodjy, *Milandos*[1] *de Um Sonho* (2001), e de João Paulo Borges Coelho, *As Visitas do Dr. Valdez* (2004), de modo a aprofundar o entendimento dos condicionalismos sócio-económico e cultural, que conduziram ao ruir de um sonho de construção de uma nova sociedade, sonho esse partilhado por muitos moçambicanos, e que justificou o seu projecto de partida do seu país de origem. Enfim, o seu afastamento de uma pátria, cujo o projecto, como disse o poeta, "era nascer" (Khan, 1990:20).

1. Significa desavença, conflito, desentendimento (retirado do glossário da obra, p. 542).

Palavras-chave: Emigração; narrativa; identidade; narrativa da identidade; pós-colonialismo.

Introdução

No seu livro intitulado *As Identidades Assassinas*, Amin Maalouf escreveu sobre a experiência da partida, que todo o indivíduo "*antes de se tornar um imigrado, é um emigrado, antes de chegar a um país, teve de deixar um outro* " (1999:50), e que esse projecto da partida é tanto mais doloroso, quanto o estranhamento relativo a um país que se adopta para a continuação de uma vida construída sobre expectativas, sonhos, memórias e, acima de tudo, narrativas que nos permitem ter uma identidade, quer para o indivíduo, quer para o grupo social a que se pertence. Para muitos autores, porque também eles foram participantes do fenómeno da emigração/imigração e do deslocamento, nomeio, por exemplo, Edward Said, Salman Rushdie, Amin Maalouf, a experiência do emigrado, do sujeito que parte, do que se desloca do seu centro normal de interacções –da sua língua territorial e cultural–, assume a sua mais profunda materialização quando se traduz este acto através de narrativas, que personificam histórias de vida, trajectórias vivenciais e identificações entre indivíduos, quer no espaço, quer no tempo. Edward Said (1994) soube sabiamente identificar o valor e a função catártica que a narrativa permite para a compreensão do devir histórico de uma sociedade, que no seu caudal evolutivo força os seus indivíduos a abandonarem um projecto de vida que para muitos jamais seria interrompida. No fundo, segundo o mesmo autor (Said, 1994), é o acto de narrar, que nos oferece um retrato completo de quem somos, e porque é que somos de uma maneira e não de outra. Principalmente, é a narrativa individual e social que nos permite perceber que fazemos parte de outras narrativas que se entrecruzam, e que nos dão o sentido de um princípio, meio e fim ao longo da nossa trajectória vivencial. Contudo, observa o autor, é o passado e as memórias que sustêm o trabalho de busca de sentido que justifica todo o processo de formação, reconstrução e renovação identitárias, por isso, diz Edward Said: "*appeals to the past are among the commonest of strategies in interpretations of the present*" (1994: 1). Na relação que o indivíduo emigrado estabelece com o seu passado, escreveu Salman Rushdie no seu livro *Imaginary Homelands*, que "*it may be argued that the past is a country from which we have all emigrated, that its loss is part of our common humanity*" (1992: 12). De facto, é da interacção entre passado e memória que o indivíduo da emigração/imigração toma consciência que a sua identidade não é estática, fixa. Pelo contrário, uma voz que se renova, que se re-adjectiva ao longo de um trabalho sempre constante de leitura do mundo espacial, temporal e social que o rodeia, que o cerca e, que, por vezes, o pretende aprisionar em pertenças identitárias por outros traduzidas em estigmas (Maalouf, 1999). Este aspecto dinâmico da

identidade foi descrito por Amin Maalouf como uma construção cultural do indivíduo, um fenómeno que se encontra deveras associado à nossa posição no mundo, quer este seja local, regional e global, que faz com que a identidade seja algo que não nos é entregue "na sua forma inteira e definitiva; ela constrói-se e transforma-se ao longo da nossa existência" (1999: 33).

Servi-me das palavras de Edward Said, Amin Maalouf e Salman Rushdie para demonstrar como esta mesma preocupação narrativa do deslocamento também se inscreve nas obras seleccionadas para este artigo. Quer em *Milandos de Um Sonhos*, quer em *As Visitas do Dr. Valdez*, encontramos registos de uma grande sensibilidade perante o desafio que as personagens sentem no projecto de construção da nova sociedade Moçambicana, no período pós-independência. Apesar de Bahassan Adamodjy e de João Paulo Borges residirem, ainda, em Moçambique, os autores reproduzem essa necessidade narrativa de reavivar o passado, reavaliá-lo, reescrevê-lo, ao captar nos romances o devir histórico, não só de um país africano que se tornou independente, mas as narrativas de identidade e de vida das diversas personagens, que oferecem ao leitor atento as peças do puzzle sócio-económico e histórico do fenómeno da emigração moçambicana para Portugal. Estes dois romances não podem ser catalogados como obras de literatura da emigração/imigração. No entanto, pelo ênfase que dão à análise social e histórica da sociedade moçambicana pós-colonial, pelo facto de privilegiarem os diálogos entre as personagens, e os momentos monologais das mesmas, e, nomeadamente, pelo facto de ambos os escritores emitirem as suas opiniões através do seu papel de narrador omnisciente, quer os *Milandos de Um Sonho*, quer *As Visitas do Dr. Valdez*, constituem fontes imprescíndiveis para um melhor entendimento das causas, das situações, e dos "*milandos*" que instigaram a partida de muitos moçambicanos do seu país de origem (*e.g.* Khan, 2003). Importa salientar que é comum na literatura pós-colonial moçambicana encontrar exemplos de criação literária baseada na experiência do próprio escritor engajado, como cidadão, no projecto de criação de uma nova sociedade moçambicana. A título de exemplo, na compilação de entrevistas a escritores moçambicanos realizada por Michel Laban (1998), e por Nelson Saúte (1998) abundam casos de cidadãos-escritores, cujas obras literárias reflectem esse forte envolvimento dos mesmos na realidade moçambicana, como indivíduos que trabalharam, lutaram e sonharam por um bem colectivo, e que muitos, viram essa luta por esse mesmo bem transformar-se numa profunda desilusão[2]. Nas

2. *No posfácio ao livro de Ungulani Ba Ka Khosa,* "*Histórias de Amor e Espanto*" –um dos escritores pioneiros da literatura moçambicana pós-colonial–, Filimone Meigos, um outro escritor moçambicano, relança o seu olhar literário, narrativo, social e analítico ao almejado projecto de construção da nação moçambicana, quando se interroga na primeira frase desse texto posfacial: "Que papel tera um grão de areia na construção do duna, no uivar das areias, no tumulto que se levante no deserto?"

obras seleccionadas, essa vivência do cidadão-escritor da realidade moçambicana encontra-se bem traduzida nas palavras de Bahassan Adamodjy:

> Toda a narração deste romance é produto da minha imaginação individual a fragmentos reais de um sonho colectivo. Há nele personagens reais e imaginários, uns mortos e outros vivos.... Aos que morreram, pela independência, pela concórdia, pela paz, pela tolerância e entendimento entre compatriotas moçambicanos, aqui fica a minha sentida e inolvidável homenagem. Aos que ainda vivem ou vegetam, nada me compete dizer, senão aguardar que a própria vida se encarregue de julgar aqueles a quem tenha de julgar, e agraciar aos que cumpram ou tenham cumprido a sua missão histórica em prol do futuro da nossa terra, e por um bem-estar mínimo para a maioria da nossa gente que ainda hoje, e no limiar do terceiro milénio, continua a sofrer dolorosamente e sem perspectivas de melhores dias; apesar de ser dona da riqueza da nossa terra (2001: 9).

Esta afinidade com o outro seu semelhante, esse estar solidário, encontram-se também inscritos na organização diegética do romance *As Visitas do Dr Valdez*. Ao definir como estratégia narrativa a criação de um narrador omnisciente, o cidadão –escritor vai esmiuçando as suas opiniões, as suas expectativas relativamente à realidade moçambicana pós-independência, ao revelar-se conhecedor das emoções, dos pensamentos, das ânsias e angustias mais profundas das personagens. A seguinte passagem do romance de João Paulo Borges Coelho indica claramente "*o mundo que desaba*", mundo esse que o cidadão-escritor mostra bem conhecer, pela descrição da geografia humana e emocional de três personagens que se deslocam do seu centro vivencial –a ilha do Ibo e Mucojo–, para a cidade da Beira:

> Caetana, tenho medo – articulou a primeira num sussurro. Desde que o mundo começou a desabar, dentro do seu corpo e fora dele, em redor, que diz aquilo como quem recita uma ladainha. E medo daquilo que não entende, do mundo que desaba (Coelho, 2004: 10).

Esta introdução serve para estruturar a realização deste trabalho, no qual procura-se perceber as causas que se encontraram inerentes à partida de muitos moçambicanos da sua terra de origem. Nesse sentido, procurar-se-á disciplinar

---

Responde Filimone Meigos a esta questão, observando que «de certo o Ungulani não queria nem quer a resposta. Aliás a pergunta vale por si. Estes quatro textos voltam a dizer-nos que há uma infinitésima parte desse tempo que nos pertence, quanto menos não seja, simplesmente em sonhos. Uma relacão onírica entre o tempo e a nossa existência, uma relação confusa, trágico-coménia em que o nosso eu se diluía com várias missões: tens que ir pró Niassa! Tens que ser professor! tens que ser soldado! E as insuficiências materiais? e as desinteligências? Era a revolução revolvendo nossas cabeças. O repolho. O ovo em pó. Desamores. Desilusões» (Khosa, 1999: 47).

O próprio Ungulani Ba Ka Khosa, numa entrevista realizada por Nelson Saúte, revela que "eu comecei a escrever como muitos outros a partir do momento em que senti uma necessidade interior de fazer isso. E difícil detectar essa necessidade e as circunstâncias históricas para argumentar o momento. De certo modo, começei a escrever no Niassa, a Sibéria moçambicana. Niassa, campo

a leitura das obras seleccionadas, tomando de empréstimo as contribuições teóricas da perspectiva da narrativa da identidade –*narrative identity*– desenvolvida por vários autores, nomeadamente por Margaret Somers (1992, 1994a, 1994b) e Gloria Gibson (1994)[3], cujos os trabalhos têm, recentemente, posto em evidência que o mundo social é feito de pequenas histórias –normalmente designadas por *emplotments* (Somers e Gibson, 1994), isto é, a relação causal entre factos, que transforma eventos em episódios estruturados de um modo narrativo–, nas quais se entrecruzam tempos, espaços e interacções entre indivíduos, e que é desse mosaico que emerge a nossa identidade. Na opinião destas autoras, a identidade existe, porque se manifesta pela forma de uma narrativa. Contudo a função da narrativa não se esgota na possibilidade que da aos indivíduos de terem um sentido estruturado das suas experiências de vida, já que, e pela narrativa que: "*we come to know, understand, and make sense of the social world, and it is through narratives and narrativity that we constitute our social identities*" (Somers e Gibson, 1994: 58-9).

Enquadramento Teórico: A Narrativa da Identidade

A relação entre os indivíduos, assim como, entre estes e as variáveis espaço e tempo não é estática e fixa, pelo contrário, é uma relação, uma aproximação que é, constantemente, reestruturada, repensada, reavaliada, em função da nossa posição no mundo, quer este seja interior –o mundo das emoções–, local, regional, ou mesmo global. Desse modo, a identidade é socialmente construída, e a narrativa o porta-voz da identidade, isto é, a forma que a identidade tem de se assumir na sua temporalidade, na sua espacialidade, e na sua natureza interactiva. Por exemplo, Somers (1992) chama a atenção para o facto da narrativa ser um constituinte essencial na vida social de todos os indivíduos, sendo através desta, que o indivíduo toma consciência de quem é, do que faz, o que lhe permite atribuir-se uma historicidade, um conhecimento de si e de todos aqueles que com os quais interage. No entender destas autoras a vida social é *per si* historiocizada –"*storied*"– e a narrativa a condição ontológica da vida social. De acordo com Somers e Gibson a investigação actual[4] dedicada ao estudo da função das narrativas mostra que:

> stories guide action; that people construct identities (however multiple and changing) by locating themselves or being located within a repertoire of emplotted

de reeducaçãao; Niassa, território do militarismo extremamente forte; Niassa, duma convivência social extremamente regrada..." (Saúte, 1998: 303).

3. Saliente-se que o estudo do papel da narrativa na manifestação da identidade foi, anteriormente, pesquisado e pensado por Paul Ricoeur, no seu tão conhecido trabalho "Time and Narrative".

4. O processo de importaçãao do estudo da narrativa tem sido realizado nas mais diversas áreas. A título de exemplo, vejam-se os trabalhos de Paul Ricoeur (1979, 1981, 1984-6): RICOEUR, Paul (1979): "The Human Experience of Time and Narrative", *Research in Phenomenology*, 9, pp. 25; (1981): "Narrative Time", em *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, pp: 165-86; (1984-6): *Time and Narrative 2vols*, tr Kathleen McLaughlin and David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press.

> stories; that "experience" is constituted through narratives; that people make sense of what has happened and is happening to them by attempting to assemble or in some way to integrate these happenings within one or more narratives (1994: 38).

Assim sendo, a partir das narrativas cria-se uma matriz vivencial mediante a qual os indivíduos se orientam, existencialmente, pelos eixos da sua origem, da sua transição, e do seu fim.

Deste conhecimento de si e dos outros, desta noção de pertença, referência e localização identitárias múltiplas e dinâmicas, o indivíduo cria o que Somers e Gibson designam por narrativas ontológicas[5], isto porque a narrativa torna-se pelo seu estatuto e performance um epistemologia social –no sentido em que cria um conhecimento–, e uma ontologia social –já que nos dá um sentido de quem somos e porque somos. Por narrativas ontológicas, as autoras entendem todo o tipo de histórias que os actores sociais usam para dar sentido às suas acções, à sua vivência no tempo, no espaço, e na interacção com os outros indivíduos. De modo a reforçar a sua posição teórica sobre a função da narrativa na identidade, Somers and Gibson convidam para a sua argumentação outros autores, nomeadamente Charles Taylor (1989), Sarbin (1986), Personal Narratives Group (1989), Nehamas (1985) e Carr (1985, 1986). Por uma economia de espaço, optou-se por não elaborar sobre a participação teórica de cada um dos autores acima mencionados. Contudo, importa referir que esta opção deve-se, também, ao facto de que os autores refenciados comungam de uma mesma crença, que as palavras de Charles Taylor tão claramente expressam relativamente ao valor da narrativa na vida dos actores sociais. Segundo Taylor a narrativa assume-se como uma manifestação ontológica essencial na existência de cada um: "*because we cannot but orient ourselves to the good, and thus determine our place relative to it ... we must inescapably understand our lives in narrative form* ..." (1989: 51-2). Importando estas teorizações para o estudo das obras seleccionadas, é possível observar-se, por exemplo, no romance de Bahassan Adamodjy essa relação construtiva que o indivíduo estabelece com o tempo social, que é pensada por uma das personagens ao verbalizar que: "*o tempo não muda as verdades da vida. As vontades é que se troca com cada tempo que chega*"

5. No seu artigo, sob o título "Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation", Margaret Somers (1992) estabelece uma diferenciação conceptual entre narrativas ontológicas e narrativas mobilizacionais. Esta diferenciação inspira-se no trabalho de Janet Hart (1992), no qual a autora define como narrativa mobilizacional toda a narrativa que apela à formação de um herói, de uma personagem real que promove a solidariedade dentro do grupo e a coesão comunitária, isto é, que são "designed by their authors to establish and support collective values and to encourage solidarity" (1992: 635). Estes atributos da narrativa mobilizacional servem de apoio à análise, principalmente, da obra de Bahassan Adamodjy, pois verifica-se, a um dado momento da diegese, a necessidade que as personagens do seu romance têm em fazer de Luta Continua –o protagonista deste romance– um herói, que simbolize a forca comunitária do bairro, e alimente a solidariedade revolucionaria de todos aqueles que acreditavam na sua contribuição num Moçambique novo. Este aspecto performativo da narrativa mobilizacional será retomado, mais adiante.

(Adamodjy, 2001:228). No fundo, o tempo é uma variável fixa, o que transforma esta sua vivência é a percepção que os indivíduos vão fazendo desta variável com a qual interagem, ao criar categorizações, classificações e hierarquias que emergem da interacção entre os actores sociais. A narrativa é, essencialmente, este trabalho humano de organização e de criação de eixos temporais –passado/presente/futuro–, de percepções espaciais –fora/dentro, longe/perto–, finalmente, de ligações humanas –nos/outros, eu/nos–, incessantemente, justificado pela necessidade básica que o ser humano tem de se lhe atribuir um sentido vivencial.

A explanação das contribuições teóricas emergentes da abordagem da narrativa da identidade cumprem o papel de, por um lado, possibilitarem uma leitura organizada e funcional das obras seleccionadas, e, por outro, uma aproximação segura ao fenómeno da emigração moçambicana, não obstante o enfoque de ambas as obras seja ficcional e literário. No entanto, convém reiterar que, apesar da sua natureza ficcional, os dois romances inspiraram-se na realidade efectiva de Moçambique no pós-guerra de libertação nacional e, num momento em que os homens e mulheres de um Moçambique independente sonhavam a construção de uma nova sociedade, prenhe de um futuro promissor, futuro esse que, como refere o cidadão-escritor Bahassan Adamodjy, possuía a força: "*de um sonho colectivo*" (2001: 9).

Por uma questão de organização, e, de modo a tornar esta analise profícua e clara, optou-se por analisar estes dois romances individualmente. Embora ambas as obras estabeleçam entre si uma grande irmandade ao evocarem momentos tão determinantes da história de Moçambique, tais como, o pós-guerra de libertação nacional, e o projecto de criação de um novo Moçambique independente, importa referir que as características da diegese de cada uma faz com que seja necessária esta separação analítica. A obra *Milandos de Um Sonho* de Bahassan Adamodjy é um romance de espaços abertos, um romance virado para o exterior, privilegiando as interacções entre membros de uma comunidade, nomeadamente, de um bairro que serve de universo espacial e social desta narrativa. Nesta obra entrecruzam-se as narrativas ontológicas que giram em torno de uma narrativa mobilizacional, isto é, da narrativa de um recente país independente que se inspira na existência de personagens-heróis, que possam alimentar e instigar nas populações a solidariedade, o compromisso (Hart, 1992) e o engajamento necessários para a construção de uma nova sociedade moçambicana. *Milandos de Um Sonho* é o romance da oralidade africana (Leite, 1998) de um bairro do subúrbio moçambicano, oralidade que, graciosa e maliciosamente, namora com o português padrão traduzido da metrópole pelo ex-colonialista. *Milandos de Um Sonho* é e o romance onde as identidades são feitas na crença da força popular, onde a casa serve apenas de refúgio à fome, ao cansaço de mais uma jornada de lutas, desafios, perante as

dificuldades das gentes moçambicanas em busca de um futuro melhor. *Milandos de Um Sonho* diz, também, da utopia de uma Nação que acolhia em si a euforia dos ventos de mudança, da transição para um país independente, Nação que transportava no seu colo colectivo o projecto de uma nova sociedade, de um país que lutou por um novo alfabeto, no qual vigorava a palavra liberdade.

Diversamente, a obra *As Visitas do Dr. Valdez* é e a narrativa da dor, da saudade, da nostalgia, de desamores, de uma cartografia humana que de tão íntima e silenciosa só as palavras podem dizer da sua existência. *As Visitas do Dr. Valdez* é o romance dos espaços pequenos, íntimos, da casa, do quarto, da sala de visitas, da cozinha, da domesticidade de personagens que fazem das memórias do passado uma fortaleza contra os novos ventos de mudança, ventos que anunciam a independência de um país africano colonialmente exausto. Enfim, "*As Visitas do Dr. Valdez*" é, acima de tudo, a narrativa da desterritorializacao, não só física e geográfica, mas emocional, afectiva, cognitiva; a narrativa do estranhamento perante uma nova realidade cuja a língua não encontra lugar nas emoções, nos sentimentos, e no sentido existencial das personagens. Finalmente, "*As Visitas do Dr. Valdez*" é a narrativa do velho e do novo, do choque cultural entre gerações, entre a tradição/conservadorismo e a modernidade[6].

...ficamos impedidos de separar historia e ficção, pois a última tornou-se uma forma por excelência de resgate da memória.

(Maria Teresa Salgado, *África & Brasil: Letras em Laços*)

Milandos de Um Sonho: De Bahassan Adamodjy

No romance "*Milandos de Um Sonho*", Bahassan Adamodjy nomeia como espaço central para a sua diegese um bairro dos subúrbios da cidade da Beira, o Mussquite. Neste bairro, vivem os mussquitenses, uma população de um bairro carenciado, espelhos humanos de um país africano colonizado e subjugado por um sistema que o desejava encurralado por uma ideologia, a qual não permitia que o colono, o homem branco fosse, em termos de direitos e deveres, igual ao nativo. Luta Continua, personagem central deste romance, um ex-combatente da FRELIMO, durante as lutas de libertação nacional, chega ao Mussquite como um arauto da nova era, como o mensageiro dos ventos de mudança libertadora que se aproximam. Luta Continua é a personificação da narrativa mobilizacional (Hart, 1992), pois ele é o herói que lutou, sofreu e sonhou por um país independente. De facto, Luta Continua traz no corpo e no

6. Este choque identitário entre gerações foi, anteriormente, abordado no romance de Paulina Chiziane *Ventos do Apocalipse* (1999: 60; 130; 266; 267) .

rosto as marcas de uma guerra que visava dar aos donos de uma terra, que não era por estes governada, a cidadania completa de uma Nação que estava para "*nascer*". Luta Continua é o homem que tinha no coração o que o poeta José Craveirinha escreveu pela pena da sua moçambicanidade acalentada: "*tenho no coração/ gritos que não são meus somente/porque venho de um país que ainda/ não existe./ (…) Eu!/ Homem qualquer / cidadão de uma Nação que ainda não existe*" (citado por Hedges e Chilundo, 1999:229)[7]. Quando chega ao Mussquite, Luta Continua era, ainda, uma voz anónima, com aspecto: "*meio roto e quase como faminto*" (Adamodjy, 2001: 18). Nao obstante a sua fisionomia composta por "*uma personagem estranha, de cabelo desgrenhado, olhar fixo e desconfiado* [que] *aparentava fisicamente senão um conjunto de ossos do corpanzil gasto e activo, escondido na farda desbotada e envelhecida*" (2001: 18), Luta Continua é o Messias da Revolução Moçambicana que os ventos da libertaçao trouxeram aos habitantes do Mussquite. Diegeticamente, Bahassan Adamodjy faz desta personagem, pelas suas acções e falas, o Homem Novo, ideal-tipo dentro de uma sociedade que se desejava livre de preconceitos raciais, tribais, étnicos e culturais. Veja-se algumas das falas de Luta Continua, durante um dos habituais comícios colectivos, que na época do pós-guerra de libertação nacional eram organizados servindo, dessa maneira, o processo de mobilização popular e consciencialização política das massas:

> Mas sobre o assunto dos muzungos[8]- repisou -, precisa num confusionar muzungo com sistema. Sistema colonial num é culpa de muzungo. Tem muzungo em Portugal são pobre que nem mussendji[9] dos nossos... Mas também tem mussendji dos nossos que ginga também parece já são muzungo colonial... Quer dizer o problema não é cor de pessoa, é ideia de cada cabeça. Durante da luta nós tinha mussendji que era pior que muzungo colono. Mas também, tinha muzungo moçambicano que também tinha ntima[10] de mussendji. Portanto precisa saber que num lutamos contra muzungos. Num temos problemas com raça, mas temos com ideia que anda na cabeça de cada pessoa. As ideias num tem raça camaradas (2001: 31).

O envolvimento quer emocional, quer comunitário que Luta Continua estabelece com os habitantes do Mussquite leva a que cada habitante oriente a sua percepção da realidade em função da jovialidade, da força e da dedicação que transbordam do carácter desta personagem. De facto, Luta Continua é a representação de uma narrativa social e ontológica que dá sentido às vivências e experiências existenciais dos mussquitenses. Com razão Somers e Gibson

7. Hedges, D., & Chilundo, A. (1999), 'A contestação da situação colonial, 1945-1961'. In David Hedges (coord.), *Historia de Moçambique – Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961, vol. II*. Maputo, Universidade Eduardo Mondlane, Livraria Universitária, pp. 197-249.

8. Significa indivíduo de raça branca (retirado do glossário da obra, p. 549).

9. Significa indivíduo de raça negra (retirado do glossário da obra, p. 547).

10. Significa coração (retirado do glossário do livro, pp. 554).

(1994) evidenciam que a identidade é socialmente construída, e a narrativa o porta-voz da identidade, isto é, a forma que a identidade tem de se assumir na sua temporalidade, na sua espacialidade, e na sua natureza interactiva. Luta Continua é a narrativa humana de uma nação que se mobiliza para a liberdade, e, simultaneamente, a representação de como os elos interactivos entre indivíduos constituem a matriz através da qual, relembrando, novamente, as palavras de Somers e Gibson: "*we come to know, understand, and make sense of the social world*" (1994: 58-9). Paralelamente, a este entendimento do mundo social, cria-se o solo mais fértil para a definição das identidades dos actores sociais. Transportando para a análise de *Milandos de Um Sonho* as reflexões de Somers e Gibson (1994), observa-se na diegese a irmandade identitária que se cria entre os habitantes do Mussquite. Contudo, esta identidade torna-se, realmente, efectiva porque existe uma identificação entre os habitantes quer no espaço –o bairro do Mussquite, quer no tempo –os momentos da construção da nação moçambicana independente – finalmente, quer num universo interactivo, pois uns e outros sobrevivem pela pertença a uma comunidade, que persegue no seu evoluir um sentido vivencial e histórico. Ao estimular nos mussquitenses a euforia da revolução, Luta Continua contribui para a fundação das narrativas ontológicas, que se unem na crença de que o novo Moçambique era um "*mundo da igualdade entre os homens*" (Adamodjy, 2001: 127), porque, como o mesmo exorta aos habitantes:

> Ganhamos terra, mas num é para ficar sentado no lugar dos colonos português, é para fazer igualidade e trabalhar. É para trabalhar e construir Moçambique novo. Construir Moçambique novo, significa acabar com racismo; acabar com exploração do homem pelo homem; acabar com pobreza. – E gritou alçando a mão de punho fechado: – Viva FRELIMO que une e organiza o povo! (p. 125).

Como o próprio narrador descreve, era a euforia revolucionária de Luta Continua que embriagava as emoções da população do Mussquite, pois do seu falar "*a euforia era tanta que os vivas tinham a força prodigiosa de um vendaval*" (2001:127). De facto, um "*vendaval*" que fez estremecer o coração e o destino de muitos moçambicanos, transportando este povo crente, para "*viagens maravilhosas*" (p. 127), para o mundo da igualdade entre os homens e mulheres: cidadãos de uma Nação que acabava de nascer**.** Apesar desta euforia, do vendaval de sentimentos, que em uníssono, anunciavam os ventos da mundança, o Mussquite, e a sua população começam a sentir que alguns dos seus elementos, membros dos Grupos Dinamizadores, outrora, os chamados Comité de Bairro, esquecem o seu papel de consciencializadores e mobilizadores do novo projecto de uma nova sociedade moçambicana. Por uma intenção estratégica do escritor, pois os tempos são outros, Luta Continua silencia-se, e, o bairro do Mussquite torna-se espaço de pequenas ambições, vinganças, demonstração de poder por aqueles que usam o seu estatuto de

Dinamizador para obter, para proveito próprio, aquilo que de direito pertence ao povo. Inopinadamente, os ponteiros identitários de alguns habitantes invertem a sua marcha, a nova liberdade colectiva é substituída por um fascismo individual que tenta implantar-se e suceder, através da miséria dos seus semelhantes mussquitenses, pois "*cada um valendo-se da sua posição, procurava vingar-se como pudesse com milandos do passado?*" (p. 403). É um novo vendaval que se pressente, um mundo, precocemente novo, que começa a desabar:

> Tal era o fosso que se começava a abrir entre dirigentes e dirigidos. As estruturas do poder popular ambicionavam comer e beber da mesma forma como a burguesia colonial comia e bebia, só que os camaradas do poder popular, maioritariamente originários do povo, comiam e bebiam com gosma... Se bem que originários do povo e pelo povo, a distância que os começava a separar já era medível pela ambição que cultivavam no seu dia-a-dia. Luta Continua, com os seus sonhos e suas utopias, começava a ficar definitivamente para trás... (pp. 415-6).

Progressivamente, para trás ficam, isso sim, a crença numa nova Nação, num futuro igual para todos, a euforia, o respeito pelo espaço privado de cada indivíduo, não obstante o colectivismo proposto pela ideologia Frelimista. Amachucados ficam os sonhos individuais de cada pessoa, sonhos que desaguavam num mar de vontade unânimes de que Moçambique era para todos, do Rovuma ao Maputo, um Moçambique uno. Neste romance, já no final da narrativa, observa-se o desânimo, a falta de esperança, o cepticismo, a revolta silenciosa, o arrependimento, o desalento de muitos Mussquitenses que acreditaram na Revolução Moçambicana. Do deslumbramento inicial, desse sonho colectivo restam, apenas, novos milandos: que para uns, seria motivo para procurar no seu íntimo novos Luta Continua, para outros, uma justificação para manter a ordem desgovernada que distanciou tantos moçambicanos da *Euforia dos Sonhadores*.

As Visitas do Dr Valdez: De João Paulo Borges Coelho

Em *As Visitas do Dr Valdez* encontra-se uma narrativa mais íntima, privilegiando espaços social e culturalmente menos numerosos e interactivos, claramente, muito mais privados. Aqui, a casa é o epicentro da diegese, onde os monólogos das personagens abundam. Este romance é, também, uma tela onde se imprimem as trajectórias vivências e emocionais de três personagens centrais, no qual a lupa da escrita da obra apresenta-nos a história de vida, de duas irmãs, Sá[11] Caetana e Sá Amélia, velhas senhoras mulatas, proprietárias de plantações, e do seu criado negro, Vicente, convidando o leitor numa viagem recheada de memórias, de amores e desamores, de desterretorializações fisicas

11. Significa senhora distinta, dona (retirado do glossário da obra, p. 222).

e emocionais. Uma viagem onde passado e presente se imiscuem, por um lado, e se hieraraquizam, por outro. Enfim, elos temporais em busca de um sentido ontológico e histórico.

Devido à aproximação das tropas nacionalistas, já no últimos momentos da guerra de libertação nacional, e no período que anuncia a independência de Moçambique, Sá Caetana, Sá Amelia e Vicente são forçados, por razões de segurança, a vir para a cidade da Beira, e abandonar o refúgio da *Casa Pequena do Mucojo e da Casa Grande do Ibo*. A Beira representa para ambas as irmãs um mundo estranho. Por isso, a casa que passam a habitar, nesta cidade, assume-se como uma fortaleza, a qual, raramente se abre para o exterior. Simbolicamente, a casa assume duas funções, por um lado, é o acto de oposição face um novo universo social, e, por outro, é o gesto de protecção de um mundo que resiste pelas suas memórias, dentro das paredes da casa-fortaleza. Pelo contrário, Vicente, o criado negro, representa a fresta, o espaço pelo qual as duas irmãs sentem o fremir, esse fiozinho de mudanca que, subrepticiamente, entra pela casa, de mãos dadas com a exultante juventude, curiosidade e a ânsia de vida daquela personagem. É pelos detalhes emocionais, pelos pormenores de vida de cada uma das personagens trabalhados, minuciosamente, pela ardor da memória, que o leitor acompanha a cartografia subjectiva da Revolução Moçambicana. Todas as personagens centrais pressentem que o passado comporta-se como um punhado de areia que desliza pelas mãos de quem o quer preservar. É, certamente, este o momento do incómodo para as duas irmãs, habituadas a "*hierarquias velhas de muitos anos, que pareciam de pedra e cal*" (Coelho, 2004: 70), hierarquias, essas, que no presente não "*passavam afinal de pequenos acasos transitórios dentro dos quais não cabia o menor vislumbre de lealdade ou reconhecimento*" (p. 70). São os novos ventos que, para elas, representam a linguagem da ambiguidade, e do salto para um futuro, sem chão para caminhar, porque:

> Havia dias em que olhar para o passado a incomodava. Pensava então que tudo o que ate ali lhe parecera eterno, seguro e sem mudança, era afinal efémero e frágil. E revoltava-se contra esse passado falso no qual tanto confiara, que lhe surgia agora como uma miragem enganadora, uma prolongada ilusão. Eram esses os dias em que mais sofria, impossibilitada de encontrar no presente e no passado o seu lugar (p. 22).

Diversamente, Vicente assume-se, pela sua abertura a um novo universo social e cultural, como a personificação de um compromisso entre passado e presente, de um entendimento que, como observa Teresa Salgado: "*olhar para trás não significa tornar-se prisioneiro do passado, pelo contrario, é a única forma de nos libertamos dele*" (Salgado, 2000: 194). Vicente não ignora o seu passado, pois reconhece que o seu presente e a sua opção de abraçar a nova realidade

moçambicana só ganham sentido, quando ancorados aos rostos temporal, cultural e social que os gerou.

No momento final da narrativa, dois destinos se dão a conhecer. Porquê dois destinos? Sá Amélia morre. Vicente acolhe na sua trajectória feita de experiências passadas e presentes esse novo mundo, que Sá Caetana rejeita. Sá Caetana opta por tomar "*conta do passado*" (p. 98), desse passado que a impele a resistir até ao fim. No entanto, confessa-se já sem forcas, fraca, incapaz de "*impedir que este novo tempo lhe entre por portas e janelas"* (p. 204). O seu mundo, *"esse grande mundo protector*" (p. 43), desabou, e no lugar daquele, instalou-se um outro "*mais pequeno, feito de fragmentos mal ligados, de pequenos sentidos separados entre si por um grande vazio*" (pp. 43-44). Para Sá Caetana, o confronto com o seu processo de desterritorializacao cultural, identitária e física torna-se inevitável porque diz ela "*pertencemos ao mundo velho, nao temos o vigor do novo*" (p. 204). Sá Caetana persiste em guardar as suas memórias do mundo, colonialmente, velho e ultrapassado. Desta opção de resguardar e resgatar o passado, porque "*as memórias querem-se nessa periferia onde as podemos controlar*" (p. 129), nasce o projecto da partida, porque assim, pode eternizar o seu rosto identitário. Sá Caetana parte para Portugal, esse lugar tão familiar na paisagem mental e cultural de todos aqueles que viveram a narrativa colonial entre dois povos: o português e o moçambicano. Contudo, um lugar vivencialmente estranho, pois no fim, já no últimos momentos antes da partida, questiona-se: "*será que há cardamomo em Portugal?*" (p. 213).

Conclusão

Estes dois romances escrevem a sociedade moçambicana num tempo de transição, num tempo onde o sonho de um Moçambique novo, livre, não se tinha, ainda, transformado numa utopia. São romances que trazem para fora do espaço territorial moçambicano, pela sua publicação, por um lado, as vozes do povo moçambicano, a forma como este se ofereceu como operário para a construção de um Moçambique pós-colonial. E, por outro, estas obras falam do desencanto revolucionário, da corrupção desmesurada, daqueles que se arrogavam os arautos do novo mundo, e que não eram senão peregrinos do falso colectivismo, tão alheado das necessidades prementes de um povo carenciado. Finalmente, estes romances são, também, poesia de amores e desamores, da desterritorialização, da estranheza, causada por um "*um mundo que desaba*" (Coelho, 2004: 10). São romances que mostram a força que o passado tem na fermentação das identidades, mas também, na sua renovação e reconstrução. Enfim, obras que nos ajudam a entender a partida de muitos moçambicanos do seu país de origem, e a pensar sobre as múltiplas vozes reais e anónimas, que, também elas, mereciam um espaço onde pudessem falar das suas narrativas, dos seus projectos, e, dos "*milandos*" dos seus sonhos (*e.g.* Khan, 2003).

BIBLIOGRAFIA

ADAMODJY, Bahassan (2001): *Milandos de Um Sonho – A Euforia dos Sonhadores*, Lisboa, Quetzal Editores.

CARR, David (1985): "Life and Narrator's Art", em *Hermeneutics and Deconstruction*, Albany, State University of New York Press, pp.108-21.

CARR, David (1986): "Narrative and the Real World", *History and Theory*, 25(2), pp.117-31.

CHIZIANE, Paulina (1999): *Ventos do Apocalipse*, Lisboa, Caminho.

COELHO, João Paulo Borges (2004): *As Visitas do Dr. Valdez*, Lisboa, Editorial Caminho.

HART, Janet (1992): "Cracking the Code: Narrative and Political Mobilization in the Greek Resistance", *Social Science History*, Vol.16, n.4 (Winter), pp.631-668.

KHAN, Gulamo (1990): *Moçambicanto*, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos.

KHAN, Sheila (2003): *African Mozambican Immigrants: Narrative of Immigration and Identity, and Acculturation Strategies in Portugal and England*, dissertação de doutoramento, University of Warwick, Centre for Research in Ethnic Relations, UK.

KHOSA, Ungulani Ba Ka (1999): *Histórias de Amor e de Espanto*, República de Moçambique, Edição de Jorge de Oliveira.

LABAN, Michel (1998): *Moçambique – Encontro com escritores, vol.III*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

LEITE, Ana Mafalda (1998): *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Edições Colibri.

MAALOUF, Amin (1999): *As Identidades Assassinas*, Lisboa, Difel.

NEHAMAS, Alexander (1985): *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

PERSONAL NARRATIVES GROUP (ed.) (1989): *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*, Bloomington, University of Indiana Press.

SAID, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*, London, Vintage.

SALGADO, Maria Teresa (2000): "Jose Eduardo Agualusa – Uma ponte entre Angola e o mundo", em *Africa & Brasil: Letras em Lacos*, Rio de Janeiro, Atlantica Editora, pp. 175-196.

SALMAN, Rushdie (1992): *Imaginary Homelands*, London: Granta Books in association with Penguin.

SARBIN, Theodore (ed.) (1986): *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, New York: Praeger.

SAÚTE, Nelson (1998): *Os Habitantes da Memória – Entrevistas com Escritores Moçambicanos*, Praia –Mindelo, Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português.

SOMERS, Margaret (1992): "Narrativity, Narrative Identity, and Social Action: Rethinking English Working-Class Formation", *Social Science Theory*, 16(4), pp. 591-630.

SOMERS, Margaret (1994b): "The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach", *Theory and Society*, 23, pp.605-649.

SOMERS, Margaret e GIBSON, Gloria D. (1994a): "Narrative and Social Identity", em *Social Theory and the Politics of Identity*, Oxford, Blackwell Publishers, pp. 37-99.

TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

XXVI

OS CAMINHOS DE SANTIAGO

SANTIAGO COMO ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO DA AMBIGÜIDADE MEDIEVAL

Elisabete Carvalho Peiruque
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O texto privilegia representações literárias que sintetizam a ambigüidade do espírito medieval. A análise de Cantigas de Santa Maria que enfocam milagres da Virgem ocorridos com peregrinos apontam para o fervor religioso da Idade Média em oposição ao espírito pagão de determinadas cantigas de amigo onde Santiago de Compostela iguala-se aos demais locais de encontro amoroso. O texto investiga o paganismo de tais cantigas bem como o sincretismo religioso do culto ao Apóstolo.

Palavras-chave: Cantigas de amigo, Cantigas de Santa Maria, Santiago de Compostela, Paganismo, Cristianismo.

A proposta, encabeçada pelo título dado ao trabalho, prende-se à evidência que constitui o fato de dois corpos poéticos, completamente diversos, porém produtos de uma mesma sociedade letrada num mesmo tempo e espaço, fazerem referência a Santiago de Compostela. Sendo um, o das cantigas de amigo, uma representação do amor tingida pelas cores do erotismo, e outro, uma representação do imaginário de salvação, colocou-se a questão da ambigüidade e, com isto, a tentativa de esclarecê-la de maneira mais efetiva, já que amor humano e salvação estão em campos opostos no mundo medieval. O amor, por compreender a sexualidade prazerosa, está entre as grandes preocupações dos teólogos medievais. Jean Delumeau, em relação aos penitenciais que obrigavam o leigo a relatar sua vida sexual e assim dizer se havia tido prazer, comenta: "Onde se situa a derrapagem entre o desejo de fazer amor para evitar concupiscência e o de sentir prazer?" (2003:413). Por oposição, em uma das cantigas de Santa Maria que se refere ao santuário, o peregrino é castigado por ter tido relações sexuais antes de iniciar a peregrinação (cantiga 26).

As delicadas e refinadas cantigas de amigo, na sua versão chamada de romaria, incluem Santiago várias vezes, porém, da mesma forma que outros pequenos santuários, ou seja, qualquer deles é local do encontro amoroso, da expectativa por ele ou da decepção pela sua frustração. Santiago, pois, não tem qualquer conotação religiosa nestas cantigas porque ir à romaria não tem o sentido de purificação interior, de provação que é a motivação do peregrino, aquele que vai em busca de um lugar santificado para "obter perdão dos pecados e cura do seu corpo" (Sot, 2002:353). "Ai, Sant'Iago, padron

sabido/vós mi adugades o meu amigo" (Pai Gomes Charinho *in* Nunes, 1973:203); "Non vou eu a San Clemenço orar" (Nuno Perez, idem:387). Por sua vez, as cantigas de Santa Maria referem-se ao santuário, um dos lugares máximos da cristandade, enfocando peregrinos que, a caminho de Santiago, são objeto dos milagres da Virgem. Exemplo disto é a cantiga de número 278: "Como hua dona de França, que era cega, veo a Vila-Sirga e teve y vigia e foi logo guarida e cobrou seu lume. E ela yndo-se pêra as terra, achou um cego que ya em romaria a Santiago, e ela consellou-lle que fosse a Vila-Sirga e guareceria". Entretanto, esta cantiga é também exemplo de referência a outros muitos locais de culto e penitência.

A apropriação dos locais de culto pagão pelo cristianismo tem registro histórico em documento papal. Aí estão expressos os procedimentos que a Igreja vai adotar para eliminar os cultos que considera pagãos e, portanto, inferiores à verdadeira religião. "Os templos pagãos não devem ser destruídos; o que se há de destruir são os ídolos" (apud Mongelli, 1995:102). E segue-se uma recomendação para uma consagração com relíquias dos santos. Tal fato permite compreender num primeiro momento a singularidade das cantigas de romaria. Quanto aos milagres da Virgem, prendem-se eles à religiosidade exacerbada, instigada pelo medo ao inferno, que foi a tônica do mundo medieval, mesclada a sobrevivências pagãs.

O problema das origens das cantigas de amigo é ainda nebuloso. No seu alentado estudo sobre a lírica peninsular, intitulado *Trovadores e jograis – Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Giuseppe Tavani aponta aspectos que embasam aquele 'corpus' poético: "(...) os textos que possuímos são o resultado de uma sábia elaboração artística e uma equilibrada dosagem dos ingredientes temáticos e formais oferecidos por uma cultura requintada" e mais adiante o autor faz referência ao material semi-elaborado, apontando como probabilidade a matriz popular que "num momento historicamente não precisável tivesse passado a fazer parte da experiência coletiva" (2003: 93).

Tem-se, pois, uma poesia que não se explica facilmente, considerando, de modo especial, a sua proximidade de Santiago - local cristão por excelência -, e a sua característica ausência da noção de pecado relativo à sexualidade, marca da Igreja cristã na Idade Média. A cantiga de Fernand'Esquio (Nunes, 1973:454), "O amigo que eu levei/ de Santiago a Lugo/", ao mencionar um 'eu', aponta para a provável jornada a dois, o que não deixa dúvidas ao relacionamento vivido. Estendendo a questão de um modo mais geral - sempre tendo em vista a vizinhança com Santiago - pense-se, então, em um erotismo mais explícito, como é o caso de uma das cantigas de Juian Bolseiro. O trovador, ao colocar a voz feminina lamentando as noites que passa sozinha, causa perplexidade pela liberdade do discurso: "Quand'eu com meu amigo dormia/a noite non durava nulha ren" (Nunes, 1973:357). Ora, quem escreveu isto não pertence a este

mundo - mas, com certeza, a um mundo letrado, urbano e, portanto, cristão - como se sabe pela evidência de autoria, fato que indica já não mais se tratar de poesia primitiva. Se tais cantigas referem-se a uma coletividade pagã, como tudo torna evidente, quem as escreveu, descrevendo assim um mundo diferente, certamente nutriu admiração por essa vida que ali se viveu, diversa da que é preconizada no cristianismo por conta de uma sexualidade liberada, ainda que sem licenciosidade. Tavani vê um fundo de realidade na temática amorosa das cantigas de amigo e seus motivos populares (2003:35) - esses necessariamente passados por um filtro - os quais "representam, com toda a probabilidade, uma autêntica experiência do real (...)" (2002:35). Não é possível ignorar que são 512 cantigas de amigo, permanecendo o tema - original ou não, mas ali vivo - mesmo sob a influência provençal, e é inegável a ternura com que os poetas-trovadores olham aquele mundo feminino e suas sensibilidades amorosas. Talvez mais homens do que poetas neste momento, os trovadores e jograis galego-portugueses revelam partilhar com a voz feminina as suas dores, porque como homens, sentem-se envolvidos nestes sentimentos que começam a brotar por toda a parte na baixa Idade Média, indício da autoconsciência em processo de lenta gestação. Jacques Le Goff acusa este momento do ocidente medieval mostrando que "o homem constrói-se ao nível da afetividade, das emoções e dos sentimentos" (1983: 273).

Quem escreveu as cantigas, por que motivo as teria escrito? Vivendo numa sociedade letrada cristã, estariam os trovadores certamente sujeitos aos mesmos interditos da sociedade cristã quanto à sexualidade, sempre vista como pecado da luxúria. Por que falar de algo que, em princípio, seria tabu? Há um depoimento de Santo Anselmo de Cantuária, comovente pelo que deixa passar de dor, e no qual ele revela o que foi seu sofrimento a vida inteira por ter de refrear o desejo.

"Existe um mal, acima de todos os males, que tenho consciência de que está sempre comigo, que dolorosa e penosamente dilacera e aflige minha alma. Esteve comigo desde o berço, cresceu comigo na infância, na adolescência, na minha juventude e sempre permaneceu comigo e não me abandona mesmo agora que meus membros estão fraquejando por causa da minha velhice. Este mal é o desejo sexual, o deleite carnal, a tempestade de luxúria que esmagou e demoliu minha alma infeliz, sugando dela toda a sua força e deixando-a fraca e vazia" (apud Richards, 1993:34).

A Igreja, com sua pregação que chegava às raias do desumano, deu margem ao sonho de um mundo diferente e, portanto, a um imaginário, este visto como sensibilidades coletivas, já que havia, da parte dos monges, o ideal de fazer do mundo um grande monastério. "O cristianismo, diz Le Goff, transformou uma tendência minoritária em comportamento normal de grande parte do mundo medieval, pelo menos das classes aristocráticas e urbanas"

(1985: 137). Dir-se-ia, substituindo a forma verbal, que a Igreja tentou transformar a tendência minoritária de modo a fazer com que a vida ascética fosse vivida por todos. Com base no que a história nos diz deste contexto, é possível levantar a hipótese de as cantigas de amigo serem a representação de um imaginário de resistência à doutrina da Igreja, por parte de uma sociedade que estava sob sua jurisdição.

"Todo discurso, sonoro, visual, ou verbal é uma certa leitura do social", lembra Hilário Franco Jr. (2003: 113). As imagens que são dadas pelas cantigas de amigo são atravessadas pela subjetividade do poeta e pelo social em que ele está imerso. As formas poéticas, sejam elas o esquema paralelístico ou as formas mais desenvolvidas, dão conta do trabalho poético a partir do que é a primeira emoção do poeta. A realidade está ali, mas já transfigurada pela interpretação, interpretação esta que carrega consigo o imaginário. Neste último, estaria um repensar e um resistir ao que a Igreja proíbe e que é desejado. Onde o homem medieval vê um mundo sem interditos? Numa comunidade pagã, o que suscita então um questionamento ou vários. O modelo dos poetas para falarem de uma sociedade livre do pecado seria uma comunidade vizinha, ainda não atingida pela Igreja e que seria vista pelos trovadores? Seriam apenas remanescentes deste mundo pagão que estava sendo absorvido pelo cristianismo? Ou quem sabe já uma comunidade extinta existindo apenas na memória? Ou quem sabe ainda somente fruto da imaginação, um país de Cocanha, paraíso não de alimentos abundantes mas de amor vivido em plenitude? Ou por ouvir dizer, ou até ter conhecimento das antigas carjas árabes e que se constituiriam no ideal? Talvez a lembrança do próprio passado da coletividade de onde emergem as cantigas.

Ao se colocar tais hipóteses referentes a um modelo para o imaginário representado nas cantigas de amigo, é necessário ver a sua pertinência embasada em algumas posturas teóricas. Tavani, como se viu, crê que os motivos populares das cantigas de amigo "representam com toda a probabilidade, uma autêntica experiência do real" (2003: 35), transformada, obviamente, quando poetizada. Corroborando ainda esta posição, Octavio Paz também vê um fundo de realidade no trovadorismo provençal, quando diz que os poemas dos trovadores "correspondiam de algum modo ao que sentiam, pensavam e viviam os senhores, damas e clérigos das cortes" (1994: 81). Reforçando estas idéias, George Duby afirma que "o imaginário não se afasta tanto do real" (1998: 159), apesar de deformá-lo necessariamente. E ainda há a visão de Hilário Franco Jr, historiador brasileiro, que trabalha com o imaginário: "A imaginação ocorre forçosamente nos quadros do imaginário. Ao contrário do que muitos acreditam, não se imagina o que se quer, mas somente o que é possível imaginar" (2003: 109).

São indagações que se podem estender ao que se conhece da história desta região da península. Muitos autores consideram como dado inquestionável a permanência de um estrato celta na Galícia e, portanto, seus remanescentes culturais estariam na base das cantigas como restos do seu paganismo. Teriam estado ali grupos celtas que percorreram a Europa, até o século I DC. Entretanto, o historiador português Carlos Fabião é taxativo ao dizer que "a área do atual território português mais influenciada pelos célticos era o Algarve e o Alentejo, ou seja, precisamente aquela que não costuma ser atribuída àquele povo em diversas obras de duvidosa base científica" (In: MATTOSO, s/d: 169). O que talvez se possa afirmar com relativa segurança é que o território situado no noroeste peninsular foi ponto de passagem de muitas levas migratórias que aí permaneceram mais ou menos tempo, deixando maior ou menor número de vestígios. Superposição de estratos culturais na base dos cantares de amigo, a hipótese encontra respaldo no estudo de Américo Castro quando analisa o fenômeno religioso de Santiago de Compostela, vendo-lhe o sincretismo (1948: 115). Philippe Walter refere a decapitação de um deus celta que a Igreja agregou à lenda de Santiago (2004: 93). Na cantiga de Airas Nunes (Nunes, 1973: 234-235) em que o eu lírico fala da romaria que fará a Santiago dizendo "se Deus me perdom" - porque admite que lá vai para ver o rei e o amigo que vem com ele - tem-se o exemplo de uma crença sem qualquer substrato, estando, na verdade, aí retratada a realidade de um mundo pré-cristão.

Lembre-se mais uma vez o curioso que é se ver as cantigas - sejam elas de romaria ou não - com sua idéia de amor livre florescerem tão próximo do Santuário, numa oposição ao que a Igreja prega. Isto leva para os estudos de Le Goff que vê na conversão ao cristianismo a primeira violência num mundo de violência (1995: 187). Em outra passagem da mesma obra, reitera a idéia dos medievalistas sobre o caráter urbano da religião cristã (Idem:103) para chamar a atenção sobre o panorama da Idade Média: "A sociedade urbana é, sem dúvida, minoritária num mundo que continua a ser predominantemente rural"(Idem: 106).

Ora, é possível pensar a sociedade produtora do discurso poético em causa como ainda resistente ao cristianismo por conta de uma ruralidade muito grande. Estudando a cidade medieval, Jacques Le Goff aborda o tamanho das aglomerações urbanas em relação à implantação de conventos dominicanos e franciscanos e dá exemplos de algumas cidades na França que ele supõe representar todo o resto (1992: 54). O que interessa aqui são os números pequenos que formavam as cidades e que permitem inferir neste horizonte rural a dificuldade de as idéias alcançarem lugares distantes, fora deste território restrito da cidade. Qual o tamanho das cidades da Galícia em relação à grande extensão do mundo agrário? Cidades menos centrais, com maior número de habitantes estariam mais longe da ação da Igreja, por muito tempo. Campo e

cidade estariam muito próximos neste noroeste peninsular. Além da já referida transformação de locais de culto pagão bem como de práticas que desde muito cedo são apropriados pela Igreja, há a considerar o pequeno clero que estaria nestes lugares distantes e que constituía parte da população, partilhando disto que Hilário Franco Jr. chama de cultura folclórica. "Se o clero acolheu dados culturais pré-cristãos, difundidos no seio daquela categoria social, não foi apenas como estratégia de conversão, mas porque estes dados estavam presentes no próprio ambiente cultural eclesiástico" (1996:37). Assim, pode-se pensar numa Galícia onde, paradoxalmente em relação a Santiago de Compostela, haveria um reduto muito pequeno cristianizado e este ainda reagiria, pelo menos em pensamento, à imposição dos preceitos da Igreja. Se não como explicar algo tão oposto como o amor representado nas cantigas? É obvio que se sabe que muito do que a Igreja pregou ficou na teoria, mais precisamente na pregação doutrinária. Américo Castro assinala o fato de que "a pura ortodoxia é uma abstração conceitual fixada pelos concílios que nunca existiu na experiência religiosa" (1948:139). A influência da Igreja no noroeste da Galícia seria ainda pequena, marcada por uma resistência para a qual o pequeno clero rural, de certa forma, contribuiria por conta de crenças pagãs ainda ativas. Sabe-se do concubinato de muitos clérigos, o que também faria com que a experiência da sexualidade não fosse vista sob a ótica do pecado. São inferências possíveis a partir deste contexto histórico. Deve-se levar em consideração também a recolha tardia da qual certamente participaria a camada culta constituída pelos homens da Igreja. Teriam dado sua concordância a este ato de cultura que foi a valorização da poesia trovadoresca permitindo a recolha e a cópia? Perguntas sem resposta. Que levam novamente à questão da religião cristã como religião urbana.

Religião urbana é o que poderá estar subjacente às cantigas de Santa Maria como representação de um imaginário de penitência e salvação, num espaço já bem mais próximo da ação da Igreja. Esta, então, onipresente tanto no temporal como no espiritual, de acordo com Le Goff, constitui uma das marcas características da cidade que dará nova aparência ao mundo medieval (1992:145). Aqui, pois a instituição tem força, e é provavelmente desta força que se origina um discurso que, esmiuçado, dá conta da tensão de forças - ou talvez uma fusão - que são as práticas e crenças arcaicas de grupos pagãos e a teologia cristã imposta como verdadeira e única fé. A Igreja, segundo Le Goff, tentou fazer uma distinção entre o milagre e o maravilhoso com a intenção de salvar a fé cristã das superstições. No entanto, ela própria é a produtora de grande número de crenças que pouco tem de cristãs quando vê milagre em tudo. Le Goff chama a atenção para a fronteira tênue entre os dois conceitos (2002:105). O milagre seria de procedência divina enquanto o maravilhoso que habitava a mente medieval era de origem sobrenatural e muitas vezes armadilha

do diabo. Qual a diferença? A massa analfabeta, com certeza, não veria diferenças num mundo onde se enxergava presságios, castigos divinos ou ciladas demoníacas nos fenômenos mais comuns da natureza. Para leitores do século XXI, confundem-se os limites entre o pagão e o cristão quando se lê, por exemplo, *A Demanda do Santo Graal*, obra que procede dos quadros da Igreja como panfleto, repleta de passagens em que o espírito de magia mistura-se ao que a obra quer ser, uma obra de fé, apesar de ficção. Philippe Walter lembra que "ao assumir as velhas superstições, ou ao menos acomodá-las ao espírito da revelação evangélica, a Igreja falava uma linguagem que as massas incultas poderiam começar a compreender" (2004:159).

As cantigas de Santa Maria emergem, pois, deste mundo semipagão, semicristianizado. "{E}sta é como Santa Maria fez tornar negra a figura do demo que era entallada em marmor blanco, porque si{i}a cabo de a ymagen que era entallada em aquel marmor meesmo" (cantiga 218). Atos de magia por parte da Virgem, bem como a figura sempre presente e temida do diabo dão forma à cultura do ocidente medieval e sua mistura de crenças. Ameaçado por um Deus que castiga, o homem medieval aceita a Virgem Maria que lhe é imposta pela fé cristã porque ela recobre deusas arcaicas pagãs de quem ele precisa para tirá-lo do pecado em que vive imerso, já que ele vive numa cultura de pecado, para usar das palavras de Casagrande e Vecchio (2002:373). As cantigas são a representação deste mundo cambiante entre fé cristã e crença pagã. Como tal, mesmo escritas por um rei cristão e por uma corte supostamente cristã da qual também participariam judeus e mouros, elas apontam para um mundo mágico maravilhoso que compensa as agruras e as penúrias de vida cotidiana. Os milagres da Virgem Maria constituem a esperança porque estão cheias de elementos mágicos. A Virgem faz o que ninguém pode fazer, o que nem mesmo a Igreja pode fazer, isto é, livrar do pecado, mas, sobretudo, das situações difíceis. Talvez não haja situação mais crítica do que uma monja esconder uma gravidez que não deveria acontecer, pois fez votos de castidade (cantiga 7). O fervor pela Virgem é tal que a Igreja não impede que estas histórias de caráter popular, mas comprometedoras para a ordem eclesiástica, sejam transformadas em milagres contados e cantados.

A mescla do maravilhoso pagão e cristão nas cantigas de Santa Maria surge como representação de um imaginário de salvação, uma salvação que seria impossível dentro do rigor com que a Igreja concebia a vida cristã. O milagre seria uma expectativa constante. "[C]omo um Romeu de França que ya a Santiago foi per Santa Maria de Vila-Sirga, e non pod'em sacar um bordon de ferro grande que tragia em pêendença" (cantiga 219). O imaginário é compensador, válvula de escape social, como mostra Hilário Franco Jr. (1998:273). Se a sociedade medieval não sonhasse, seria destruída de vez, dentro do panorama de violência que foram aqueles séculos.

O que se tem então como elo comum entre cantigas de amigo e cantigas de Santa Maria é que elas não se opõem. Produtos da mesma sociedade letrada cristã, elas representam esta sociedade na sua ação extensiva. Chegará o tempo em que não haverá mais espaço para o paganismo em lugar nenhum. Nesse momento, porém, há convivência de um pagão puro onde a Igreja ainda não chegou com um cristianismo de aparência - ou um paganismo que resiste – em que o conteúdo é pagão. Santiago é as duas coisas, lugar de encontro amoroso e lugar para onde se vai porque se deve fazer penitência, sem que se saiba exatamente porquê.

Ao se verificar, portanto, que as duas formas poéticas aparentemente opostas na sua temática, na verdade, são expressão de um mesmo mundo mais pagão que cristão, constata-se que isto coincide com o que foi Santiago nestes anos de esplendor da peregrinação. Américo Castro estuda o fenômeno, rastreando elementos antiqüíssimos que estão na base destas crenças. Hoje ninguém mais acredita que o apóstolo tenha estado nas terras de Espanha, contudo, como mostra o historiador, a realidade estaria entremeada a crenças milenares, que provinham, entre outras, do mundo greco-romano. Na figura de Santiago, havia "uma complicada combinação de muitas divindades prévias" (1948:115), porque, de acordo com Philippe Walter, a Igreja nunca conseguiu extirpar as crenças pagãs arraigadas na mentalidade das comunidades a serem evangelizadas (2004:135) .

Assim, pois, o discurso que fala de Santiago dá conta do que era realidade da vida no santuário, do sincretismo religioso aí vivo. Pagãos por inteiro e pela metade, todos encontram ali um mundo que os acolhe. As cantigas de Santa Maria são a leitura interpretada do social, nunca, é obvio, sendo exatamente iguais, na verdade, àquilo que representam. Que sonhos teriam os homens que vivem a insegurança de cada dia junto à ameaça do inferno? Que a vida fosse mais suave. Vargas Llosa, ao falar da ficção, diz que a mesma enriquece a vida (1990:23). Que ficção melhor esta de que uma mulher bondosa está pronta a tirar as pessoas das situações penosas em que elas estão condenadas a viver? Numa sociedade onde o desejo é estigmatizado como luxúria - pecado dos pecados - que sonho melhor do que este, de que as pessoas, homens e mulheres, pudessem viver livremente seu amor sem culpa e sem medo do terrores do inferno?

Como consideração final, pense-se em Santiago de Compostela como representando esta mesma Europa onde está inserido. Esta foi a realidade de um tempo em que o cristianismo se impôs e assim deve ter sido por todo o território onde povos inteiros tiveram de renunciar as suas crenças, pelo menos e durante muito tempo, para praticá-las sob a capa do cristianismo. Esta foi a realidade que gerou imaginários diversos, porém, e felizmente, sempre existiu a arte e a literatura para representar aí o que faltava na vida dura de todo o dia.

BIBLIOGRAFIA

CASAGRANDE, Carla e VECCHIO, Silvana: "Pecado", em LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Volume II. São Paulo, EDUSC, 2002, pp. 337 - 351.

CASTRO, Américo: *España e su historia – Judios, Moros e Cristianos*, Buenos Aires, Losada, 1948.

DELUMEAU, Jean: *O pecado e o medo – A culpabilização no Ocidente* (*séculos 13 – 18*), Volume I, São Paulo, EDUSC, 2003.

DUBY, Georges: *O cavaleiro, a mulher e o padre,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1998.

FABIÃO, Carlos: "A II Idade do Ferro", em MATTOSO, José: *História de Portugal*, V. I, Lisboa, Editorial Estampa, s/d.

FRANCO JR, Hilário: *A Eva barbada*. São Paulo, Editora USP, 1996.

FRANCO JR, Hilário: "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu - Reflexões sobre mentalidade e imaginário", em *Signum*, Revista da ABREM, número 5, 2003, pp. 73 - 116.

FRANCO JR, Hilário: "História, Literatura e Imaginário: Um jogo especular. O exemplo medieval da Cocanha", em IANNONE, Carlos Alberto e outros. *Sobre as Naus da iniciação: Estudos portugueses de literatura e história*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1998, pp. 271 – 286.

LE GOFF, Jacques: *O apogeu da Cidade Medieval,* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

LE GOFF, Jacques: *A civilização do Ocidente Medieval*, Vol I, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.

LE GOFF, Jacques: *L'imaginaire Medieval*. Paris, Galimard, 1985.

LE GOFF, Jacques: "Maravilhoso" em LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo, Editora USC, 2002, pp. 105 – 120.

LE GOFF, Jacques: *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval,* Lisboa, Edições 70, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario: *La vérité par le mensonge,* Paris, Gallimard, 1990.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. São Paulo, Íbis, 1995.

NUNES, José Joaquim: *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses,* Volume II, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973.

PAZ, Octavio: *A dupla chama – amor e erotismo,* São Paulo, Siciliano, 1994.

RICHARDS, Jeffrey: *Sexo, desvio e danação,* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

SOT, Michel: "Peregrinação", em LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo, Editora USC, 2002, pp 353 - 366.

TAVANI, Giuseppe: *Trovadores e jograis – Introdução à poesia medieval galego-portuguesa,* Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

WALTER, Philippe. *Mitología cristiana – Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media*. Buenos Aires, Paidós, 2004.

USOS E PERCEPÇÕES DO TEMPO NA HISTORIOGRAFIA DO EXTREMO OCIDENTAL DA PENÍNSULA IBÉRICA (SÉC. XIV)

Isabel de Barros Dias
Universidade Aberta – Lisboa

Resumo: A historiografia de inspiração afonsina produzida no extremo ocidental da Península Ibérica, apesar de se inserir numa linha de continuidade relativamente ao seu modelo, também integra narrativas anteriormente ignoradas ou relatadas de forma diferente. Com uma maior presença de excertos de cariz heróico (épico-romanesco), este conjunto de textos presta-se a um estudo comparativo entre as passagens de este tipo e as que narram intervenções de elementos divinos (em particular, de Santiago), na sua maioria, já presentes na historiografia anterior. A comparação efectuada revela que os heróis se apresentam, tendencialmente, como seres humanos que se ultrapassam enquanto tal. Por seu turno, o santo padroeiro das Espanhas não desdenha descer dos céus para ajudar os cristãos contra os infiéis. Estabelece-se, assim, uma convergência entre os relatos das intervenções bélicas, tanto de santos como de heróis, o que, à partida, poderia não ser de esperar, dada a diferença substancial que, na tradição cristã, opõe as criaturas divinas às humanas. A verificação desta convergência estimula, ainda, a reflexão não só sobre o uso retórico e dramático do tempo nos textos estudados, como também sobre algumas percepções do tempo e suas implicações, consequências e possibilidades, no período medieval.

Palavras-chave: Tempo, historiografia medieval, Santiago, Herói, Santo.

O extremo Ocidental da Península Ibérica testemunhou, no séc. XIV, um incremento exponencial da produção historiográfica em galego e português. É certo que a maioria decorre do trabalho efectuado no *scriptorium* de Afonso X de Castela e Leão e seus derivados[1]. Mas, é igualmente inegável que o aumento das obras escritas nestas línguas indicia uma maior preocupação com a memória do passado e com o seu registo historiográfico, também neste recanto da Península.

Graças, sobretudo, ao recurso ao vernáculo e a uma integração mais extensa de fontes literárias, Afonso X fez chegar as suas ideias, culturais e políticas, a um público alargado. O retomar deste manancial, em contextos

1. Em particular a *Estoria de Espanna*, uma história peninsular. Para este texto, a edição mais conhecida é a de Menéndez Pidal que se baseou em dois manuscritos compósitos. Só o seu trecho inicial (até ao cap. 616) corresponde à "versão régia" afonsina, seguindo-se textos de outras versões / fontes. Sobre as várias versões da *Estoria de Espanna* e seus derivados, ver Diego Catalán (1962, 1997 e 1992) e Inés Fernández-Ordóñez (1993 e 2000).

diversos, decorreu tanto da atracção exercida por esta nova historiografia, como da necessidade de contrariar posições ideológicas aí defendidas.

A historiografia do extremo ocidental da Península[2], apesar dos inúmeros traços que guarda da sua filiação, constitui um bom exemplo de combate contra alguns princípios defendidos por Afonso X[3], a que se somam modificações devidas ao recurso a fontes anteriormente desconhecidas ou desprezadas.

Nestes textos, os passos que narram as intervenções de Santiago repetem-se nas várias crónicas, desde os testemunhos afonsinos que, por seu turno, seguiram fontes anteriores[4]. Os trechos relativos a heróis nem sempre estiveram tão desenvolvidos nas versões mais antigas, tendo sido adicionados ou amplificados posteriormente, por vezes, com recurso a versões diferentes.

Santiago, não sendo o único santo a ajudar os cristãos[5], é dos que têm uma presença mais constante. Caracteriza-se por liderar uma hoste de anjos onde o branco é omnipresente. É o seu nome que os cristãos gritam na guerra contra os mouros[6], colocando-se assim sob a sua protecção e apelando à sua ajuda pois, como o próprio esclarece[7], num trecho, significativamente, logo no início da *Trad.Gall* [8], é ele o patrono das Espanhas:

> –Saibhas que Nosso Senhor Jhesu Cristo partio a todos os apostollos meus irmãaos todallas provencias da terra; e a mỹ soo deu Espanha que a guardasse e a emparasse das mãaos dos ẽmiigos da fe (1344b II: 403).

Santiago também se empenha em sublinhar, contrariando tradições anteriores, a sua valência guerreira e actuante:

---

2. Este trabalho baseia-se, sobretudo, na segunda redacção da *Crónica de 1344*, editada por L. F. Lindley Cintra. São aduzidos, sempre que pertinente, os testemunhos da primeira redacção (que só existe na tradução castelhana, parcialmente editada por D. Catalán e M. S. de Andrés (1970), sendo o ms. 2656 da BUS, consultado em microfilme, o seu testemunho mais completo) e da *Tradución Gallega*. O *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, independente dos modelos afonsinos, é tido em linha de conta quando considerado significativo. Estes testemunhos são comparados com o texto da PCG que, em vários passos, apresenta uma razoável densidade e desenvolvimento de narrativas épico-romanescas.

3. A este respeito ver Isabel de Barros Dias (1999 e 2003a).

4. Em particular a *Historia de Rebus Hispanie,* de Rodrigo Jimenez de Rada, arcebispo de Toledo e o *Chronicon Mundi*, de Lucas, bispo de Tui.

5. Caso de Santo Isidro que também aparece em batalhas. Ex: 1344b IV: 264 ou 284.

6. Por ex. 1344b III: 35, 58, 137, 432; IV: 108, 397.

7. Na batalha de Clavijo, Ramiro I, com a ajuda de Santiago, vence os mouros que lhe reclamam um tributo humano (1344b II: 402). Desde então, os cristãos gritam "Ajuda Sanctiago!" (1344b II: 405-6) nas batalhas contra os muçulmanos.

8. Cf. Trad.Gall: 7-8; PCG: 360a-b.

> hũu bispo de Grecia [...] veeo ẽ romaria a Santiago. [...] ouvyo dizer [...] que Santiago parecia nas batalhas ẽ ajuda dos cristãaos come cavalleiro e que desbaratava os mouros. E elle, quando esto ouvyo, pesoulhe dello muyto e disse:
>
> - Amigos, nõ o chamedes cavalleiro, mas pastor!
>
> [...] adormeceu e, em dormindo, apareceolhe o apostollo Sanctiago cõ hũas chaves ẽ sua mãao e disselhe [...]:
>
> - Ostyano, tu teens por scarnho por que me chamõ cavalleiro e tu dizes que o nõ sõo. Porẽ venho ora a ti por te mostrar, que nunca mais duvydes ẽ mynha cavallaria, ca saybas ben que eu sõo cavalleiro de Jhesu Cristo, ajudador dos cristãaos contra os mouros.
>
> E, elle em dizendo esto, trouveronlhe hũu cavallo branco muy bõo. E o apostollo Sanctiago cavalgou ẽ elle muy bem armado de todas armas que avya mester, muy fermosas a maravylha, e disselhe como querya hyr ajudar el rey dõ Fernando que jazia sobre Coymbra sete annos avya. «E, por que sejas mais certo do que te digo, com estas chaves que tenho ẽ esta mãao abrirei eu cras as portas de Coymbra aa ora de terça e dalla ey a el rey dom Fernando» (1344b III: 314).[9]

Santiago não só pontua o fluir das crónicas, com as suas aparições, como também as enquadra, ao ser vítima de uma das maiores investidas infiéis, quando, nos inícios da Reconquista, Almançor saqueia a sua cidade e profana o seu túmulo, provocando a ira e o castigo divinos[10]. Esta ofensa só é completamente redimida com a recuperação e devolução dos sinos a Santiago, no final das Crónicas, em tempos de Fernando III[11], quando as Espanhas já vislumbram o fim da ocupação muçulmana.

Nas diversas intervenções, uma característica que marca a chegada dos guerreiros salvadores consiste na sua oportunidade temporal. Esta nem sempre é evidente para quem é ajudado, pois o santo nunca chega nem cedo nem tarde demais, mas sempre no momento certo, que é quando a perspectiva da derrota faz o desespero atingir o clímax, amplificando assim, exponencialmente, o valor do auxílio prestado no posterior dizimar dos mouros, como se verifica com o conde Fernão Gonçalves, na batalha de Fazinas:

> - Senhor Deus, pois a ti praz que eu esta batalha nõ vẽnça, eu quero entrar em tal logar onde me matẽ, ca eu vyvo nũca daqui sairey, [...] E, Senhor, por que tomaste tal sanha cõtra nos, que te praz que se assy perca Spanha? [...] E, Senhor, por que me faleces do que me prometiste, ca eu nunca te faleci do que te prometi? (1344b III: 61-62)

Curiosamente, o mesmo verifica-se com um dos heróis mais destacados destas crónicas, o Cid, que parece falhar no campo da oportunidade temporal,

9. Cf. Trad.Gall: 326-327; PCG: 487b.

10. Cf. PCG: 448b-449a; Trad.Gall: 217 e 1334b III: 185-186.

11. Cf. PCG: 733b-734b; Trad. Gall: 814 e 816 e 1344b IV: 412-414.

como é sugerido na *PCG*[12], aquando dos combates entre Sancho II de Castela e seu irmão, Garcia da Galiza e de Portugal. No entanto, este atraso acaba por resultar positivamente pois permite inverter o desfecho da batalha[13].

Situação semelhante ocorre quando o Cid falta a um conselho, na versão historiográfica das "Mocedades de Rodrigo". Mas, quando chega, é a sua opinião que prevalece, sendo ainda o próprio quem leva a bom termo a resistência necessária para que a Espanha se imponha face ao poder conjunto do Papa e do Imperador[14]. O mesmo verifica-se com as partições de Fernando I que teriam sido mais justas se o Cid não tivesse tardado e tivesse aconselhado o soberano[15].

Em todas estas situações, vemos o tempo ser usado como ferramenta dramática, como forma de prender e emocionar o público. O tempo torna-se assim elemento estruturante de dois procedimentos retóricos eficazes: o efeito da salvação *in extremis*, quando já tudo parece perdido, e a justificação para quando a acção toma um curso problemático mas que, depois, será reconduzido à ordem perdida, graças ao herói.

Quando os heróis chegam às batalhas, é também notório o efeito que causam nos muçulmanos:

> E os mouros, quando souberom como viinha ho Cide a elles, nõ ho ousarõ de atender e fugirõ. Mas o Cide seguyos e foy empos elles [...] (1344b III: 418)[16]

Significativamente, esta reacção não difere muito da dos encontros com um exército divino, nomeadamente, o de Santiago:

> E foy dito per algũus bõos homẽes que aparecera en aquella batalha o apostolo Santiago en hũu cavallo branco. E os mouros meesmos derõ testemunho que o vyron con hũa bandeira brãca na mãao e hũa espada na outra e que andavõ hy con elle hũa gram companha de cavaleiros brancos. E diziã ainda mais que vyron andar angios no aar sobr'elles e que estes cavaleiros brãcos lhes semelhava que os

12. "non se acertara ell en el comienço de la batalla" (PCG - versão amplificada de 1298: 501b).

13. A PCG alude à existência de duas versões: uns dizem que foi o Cid, outros dizem que foi Alvar Fanez quem libertou o rei Sancho. Na Trad.Gall: 362-3 é Alvar Fãges Mynaya quem chega e liberta o rei, só depois aparece o Cid com 300 cavaleiros. A 1344b também refere Alvaro Fernandez Menaya (III: 361), chegando o Cid posteriormente. No LLCDP, Rodrigo Froiaz, caudilho de Garcia da Galiza, depois de grandes feitos, vence e prende Sancho II (26G7, p. 227), mas, com o esforço, as suas feridas reabrem e morre (p. 228). Então chega o Cid, com homens frescos, ataca e vence o exército já cansado de Garcia (p.229).

14. Trad. Gall: 338, 1344b III: 325. O trecho não existe na PCG.

15. 1344b III: 338-40; 1344a: cap. 366 (a minha numeração do ms. continua a numeração dos cap. da ed. parcial). Só depois de falar com o Cid e de tomar consciência das falhas da partição que fizera é que o rei tenta remediar os seus "esquecimentos".

16. Cf. Trad.Gall: 412-413; PCG: 523a. A PCG, neste passo, não refere o medo que o Cid inspira, só as suas vitórias e ganhos.

> destruyam mais que outra gente. [...]
>
> Os mouros, quando esto vyron, começaron de fugir e os cristãaos segyãnos pelo encalço, matando e cativando en elles. (1344b: IV, 397)[17]

Estabelece-se, assim, uma convergência entre os relatos das intervenções bélicas de santos e de heróis, o que, à partida, poderia não ser de esperar, dada a diferença substancial que, na tradição cristã opõe as criaturas divinas às humanas.

No entanto, as crónicas não deixam de também apresentar trechos onde se torna patente a humanidade e, consequente, imperfeição dos heróis cujas histórias veiculam. O Cid vê a sua actuação ser criticada, aquando da morte à traição de Sancho II por Vellido Dolfos[18]. Fernão Gonçalves evidencia a desadequação da sua temporalidade (humana) que "tarda" face à "urgência divina", patente nos incentivos que o monge Pelaio e S. Milham dirigem ao herói:

> - Conde Fernã Gonçalvez, levãtate e vaite pera tua companha que te esta esperando! [...] E assi te manda Nosso Senhor que logo te vaas. E vay lidar com Almançor. E Deus tem por bem de seer hy em tua ajuda o apostollo Sanctiago e eu cõ elle, pera seer vencido Almançor (1344b III: 48)[19]
>
> - Levãtate, cõnde Fernã Gonçallvez, e vaite tua vya! Nõ te detenhas mais, ca torto me fazes polla tua detẽeça e ẽ culpa me jazes por ella. Mas vayte e nõ queiras tardar. [...] E levantate, ca te nõ quero mais dizer, (1344b III: 49)[20]

E, no entanto, paradoxalmente, "vagar" não é propriamente o que Fernão Gonçalves aparenta face aos seus homens:

> Mays os caualeyros forõ despagados del, por que senpre aujã a andar armados et nũca os leyxaua folgar. Et diserõ:
>
> - Esta vida nı he senı para os pecados, ca sempre quisemos semelar llos (os) da osten antiga, que nũca c[ã]sauã [de] dia nẽ de noyte. Et este nosso senor semella a Satanas et nos aos seus criados, que nũca folgamos senı quando sacamos almas díomẽes. (Trad.Gall: 100)[21]

Esta questão é ainda ecoada no aviso que Nuno Laynes faz ao conde, quando este, estando ferido, quer prosseguir os combates: "que estedes quedo ata que sãaedes et s[e]iades guarido, et nõ queyrades por maa cobijça caer en

17. Cf. relatos semelhantes na Trad. Gall: 801-801; PCG: 727a.

18. A quem o Cid persegue mas que não consegue alcançar, por não ter calçado as esporas - PCG: 511a-b, Trad.Gall: 387 e 1334b III: 386.

19. Cf. Trad.Gall: 106; PCG: 400b-401a.

20. Cf. Trad. Gall: 106-107; PCG: 401a.

21. Texto ausente da 1344b, mas presente na PCG: 398a (versão amplificada de 1289).

grãde erro;" (Trad.Gall: 101)[22]. Porém, é a vontade belicosa de Fernão Gonçalves que prevalece, pois os seus discursos contra o viver "viçoso" e em defesa da memória e do valor que homens e linhagens ganharão com os respectivos feitos, convencem os guerreiros a segui-lo.

Fernão Gonçalves destaca-se ainda pelo seu excesso combativo: "O cõde Fernã Gonçalvez andaua ontre [os] mouros, feẽ do et matando assy comõ [se] fosse serpe rauyosa" (Trad. Gall: 111)[23]. Quase se vislumbra uma "possessão", uma "encarnação" do Santo defensor das Espanhas neste herói, tomado de frenesim guerreiro:

> O conde, per onde hya, bem parecia a todos, assi aos seus como aos outros, que elle o fazia melhor d'anbalas partes, segundo os feitos que fazia e os grandes golpes que dava, ca non hya per logar, por muytos que hy estevessem, que lhe todos non dessem caminho. E dizia aos seus que os matassem e ferissen, ca por elles era o dya, e desta guisa esforçava os seus muy fortemente. E chamava todavya o apostolo Santiago e nomeava Castella muyto amehude. E em tal guysa o fazia que os mouros ficavã muito spantados dos grãdes feitos que o conde e os seus faziã (1344b III: 35)[24]

O excesso, concretizado em atitudes desmesuradas, irreverentes ou de grande orgulho, sendo traço distintivo dos heróis épicos, é transposto para esta historiografia com razoável frequência, podendo citar-se outros casos além dos já referidos. Rodrigo Froiaz, caudilho de Garcia da Galiza e de Portugal morre na sequência do seu excesso combativo[25]. Dos guerreiros de Bamba, rei dos Godos, é dito que mais pareciam diabos que homens quando atacavam (1344b II: 245). Afonso Henriques contraria as regras sociais, familiares e religiosas e, no entanto, exceptuando a concretização da maldição materna (1344b IV: 218), sai, não só incólume, mas mesmo vitorioso dos excessos que pratica, dada a anuência divina que cauciona a finalidade última dos seus actos[26].

Soma-se ainda o facto de alguns destes "eleitos" nos surgirem como "fadados", na medida em que apresentam virtudes específicas[27]. É o caso de

22. Texto ausente da 1344b, mas presente na PCG (versão amplificada de 1289).

23. Texto omitido na 1344b (cf. III, 58), mas presente na PCG (versão amplificada de 1289). A *Crónica de 1344* é discreta no que se refere às alusões a um pretenso carácter demoníaco de Fernão Gonçalves. Esta atitude contrasta com a violência com que o conde enfrenta o rei de Leão (1344a: cap. 235, 236 e 237; 1344b: cap. CCCLVI e CCCLVII), por sua vez suavizada nos outros testemunhos.

24. Na Trad.Gall, o conde só chama "Castella!" (p. 94), bem como na PCG: 395a.

25. De quem o rei Sancho II, depois de libertado, diz aos seus: "«Alegrade-vos e esforçade os corações, ca Deus quer que eu cobre meu reino, que me tem forçado meu irmão dom Garcia, pois saí da prisom, e vi a morte do boo de dom Rodrigo Froiaz, que me prendeo, e me chega o bem-aventurado Rui Diaz»" (LLCDP: 228-229 – 21G7).

26. Ou seja, a legitimidade da independência do seu reino. Sobre esta questão ver Isabel de Barros Dias (2003b).

27. Ver, por exemplo, 1344b III: 88, 303-5; IV, 275, 310.

Fernão Gonçalves: "E demais quis Deus fazer esta mercee ao conde dõ Fernam Gonçalvez, que nũca o podessem vẽcer mouros nem cristãas ẽ campo." (1344b III: 88)[28]. O Cid, por seu turno, acumula diversos indicadores, desde o leão que se lhe humilha (1344b: IV, 119), a vários contactos com o sagrado[29], passando pelo medo inexplicável que provoca nos muçulmanos (1344b IV: 122, 164-5, 167, 168).

Estes heróis oscilam, assim, entre uma faceta humana, que ultrapassam, e paralelos, quer com o demoníaco (patente em alusões e/ou atitudes), quer com o sagrado (seja pela semelhança de comportamentos e dos efeitos que produzem, seja pela proximidade que estabelecem com o divino, com o qual comunicam, aceitam instruções e cujo aval recebem, mesmo para acções objectivamente menos conformes).

Perante esta aporia entre pólos de tal forma antagónicos, caberá interrogarmo-nos acerca da possibilidade de estarmos perante a manifestação de resquícios de alguns substratos provenientes de outras tradições, autóctones, greco-latinas ou germânicas, no âmbito das quais a heroicidade poderia constituir, se não uma via para a divindade, pelo menos, uma forma de se lhe aproximar ou assemelhar. Estas tradições, onde o herói podia aspirar a tornar-se, pelo menos, semi-deus, uma vez filtradas pela mentalidade cristã medieval, tanto podem ser entendidas como a manifestação de uma escolha superior, como tornar-se suspeitas e, consequentemente, malditas.

Ainda no âmbito do contexto da civilização cristã medieval, o facto do herói se elevar acima do humano não implica, necessariamente, a sua libertação do mundo ou do tempo linear e finito. Para ultrapassar estas amarras será necessário, como afirma Fernão Gonçalves, ganhar um espaço na memória. Esta poderá constituir uma forma de ultrapassar a efémera duração humana, apesar de, por mais valorosos que sejam os seus feitos, o homem nunca conseguir alcançar a *aeternitas*, o não-tempo, a dimensão pura do Ser Supremo e Criador.

Cabe então perguntar em que limbo ficam estes heróis, presos entre dois mundos e duas temporalidades, desadequados relativamente às leis e normas do mundo em que vivem e que correm contra o tempo, por vezes, numa vertigem de excessos?

Uma resposta possível poderá residir na temporalidade "outra" subjacente à noção de *aevum*. Entre as noções de *Tempus* e de *Aeternitas*, no período medieval, o *aevum* constituiu uma categoria temporal ontologicamente diferente mas subordinada à eternidade que, não tendo fim, também não comunga da eternidade divina. Esta noção foi associada ao que se mantém entre Deus e os

28. Cf. Trad.Gall: 146; PCG: 418.

29. Um anjo garante-lhe uma vida de sucesso (PCG: cap. 852), encontra S. Lázaro, sob forma de gafo, nas "Mocidades de Rodrigo" (1344b: cap. CDL) e S. Pedro aparece-lhe, assegurando-lhe a vitória póstuma sobre Bucar (PCG: cap. 952).

Homens, aplicando-se às Ideias e ao que permanece de modo uniforme, bem como ao estatuto independente dos Anjos e dos corpos celestes. No entanto, alguns autores também consideraram a possibilidade da sua aplicação a determinadas substâncias corpóreas, caso do homem glorioso no plano do ser, o beato, que, pelos seus méritos, escaparia à sujeição ao tempo[30].

Face a este quadro, pode colocar-se a hipótese da memória pela qual estes heróis lutam se enquadrar nesta noção. Tal faria sentido para este tipo de personagem, sobretudo na continuidade das suas raízes épicas, cujo fundo mítico e de "eterno retorno" se radica em outras mentalidades e civilizações mais remotas. Superior aos homens, mas aquém do divino, a indecisão da vivência deste tipo de herói provoca uma tensão que parece constituir, simultaneamente, bênção e praga. Porém, ao aplicar a energia que possui em obras caucionadas pela divindade e dignas da memória humana, o esmagamento pela temporalidade e pela morte poderá ser ultrapassado.

Por outro lado, Santiago, ao assumir a defesa concreta dos que protege, parece efectuar o percurso contrário. Quando participa nas batalhas, assumindo uma dimensão corporal, física, mesmo violenta, está, de facto, a anular, pelo menos em parte, a distância que deveria separar santos de homens. Com efeito, ao "descer aos seus", nos momentos certos, em que estes mais precisam, o santo torna-se próximo e os laços que unem o patrono aos seus protegidos fortificam-se exponencialmente.

Compreende-se, assim, um pouco melhor esta convergência entre algumas figuras heróicas e a actuação de determinados santos. Na verdade, se a acção dos primeiros é demasiada para os simples mortais, mas, débil e lenta para a divindade, os segundos revelam-se capazes de "descer à terra" para aqui intervirem fisicamente, como guerreiros vitoriosos, vindos do Além. No cruzamento destes dois vectores, e tendo em consideração instituições e iniciativas do mundo medieval, como as ordens militares ou as cruzadas, é impossível não pensar como a convergência destes dois vectores, em que o furor guerreiro se aproxima do sagrado e os santos se militarizam, poderá ter sido relevante para a criação de Modelos de comportamento e da esperança na possibilidade de fugir à tirania do tempo e da morte, não só pelo ascetismo da via espiritual (mais difundida), mas também pela via física da violência e do excesso[31].

30. Sobre noção de "*Aevum*", ver Ernst H. Kantorowicz (1997: 84 ou 279-81 e, sobretudo, Guido Alliney e Luciano Cova (eds.) (2000).

31. Para a noção, aqui pertinente, de "mitologema" (aplicável a "herói" e a "santo"), ver Hélder Godinho (1982). Para a questão da coincidência entre a espiritualidade cristã e a glória militar, ver Franco Cardini (1989).

BIBLIOGRAFIA

ALLINEY, Guido e COVA, Luciano (eds.) (2000): *Tempus Aevum Aeternitas. La concettualizzazione del tempo nel pensiero tardomedievale*, Leo S. Olschki.

CARDINI, Franco (1989): "O guerreiro e o cavaleiro" em LE GOFF, J. (dir.), *O Homem Medieval*, Lisboa, Presença.

CATALÁN, Diego (1962): *De Alfonso X al conde de Barcelos*, Madrid, Gredos

CATALÁN, Diego (1992): *La Estoria de España de Alfonso X – creación y evolución*, Madrid, Fund. R.M.P. / U.A.M.

CATALÁN, Diego (1997): *De la silva textual al taller historiográfico alfonsi – Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fund. R.M.P. / U.A.M.

CATALÁN, Diego e DE ANDRÉS, Maria Soledad (eds.) (1970): *I Edición Crítica del Texto Español de la Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos don Pedro Alfonso*, Madrid, Gredos.

CINTRA, Luís Filipe Lindley (ed.) (1951-1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, IN-CM (=1344b).

Crónica de 1344 (1ª redacção) ms. 2656 da Biblioteca Univ. de Salamanca (=1344a).

DIAS, Isabel de Barros (1999): "Cantares de Unificação e de Partição", *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, nº 1, pp. 153- 163.

DIAS, Isabel de Barros (2003a): *Metamorfoses de Babel. A Historiografia Ibérica (sécs. XIII-XIV): Construções e Estratégias Textuais*, Lisboa, F.C.Gulbenkian / F.C.T. – M.C.E.S.

DIAS, Isabel de Barros (2003b): "Heróis fundadores portugueses em alguns textos da historiografia medieval ibérica", em BRIESEMEISTER, D. e SCHÖNBERGER, A. (Hrsg.), *Imperium Minervae: Studien zur brasilianischen, iberischen und mosambikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, pp. 89-109.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (1993): *Versión Crítica de la Estoria de España*, Madrid, Fund. R.MP. / U.A.M.

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés (2000): "La transmisión textual de la "Estoria de España" y de las principales "Crónicas" de ellas derivadas", em *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, Valladolid: Fund. Santander Central Hispano / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 219-260.

GODINHO, Hélder (1982): *O mito e o estilo. Introdução a uma mitoestilística*, Lisboa, Presença.

KANTOROWICZ, E. H. (1997): *The King's Two Bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton, P.U.P.

LORENZO, Ramón (ed.) (1975): *La Traduccion Gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo" (= Trad.Gall).

MATTOSO, José (ed.) (1980): Pedro Afonso, conde de Barcelos, "Livro de Linhagens do Conde D. Pedro", *Portugaliae Monumenta Historica – Nova Série*, Lisboa, Acad. das Ciências, 1980 (= LLCDP).

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1977): *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos (= PCG).

O SONHO DUM PORTO INFINITO

José Vítor Graça Teixeira
Sociedade de Língua Portuguesa

Resumo: Segundo a lenda o corpo do martirizado Santiago, vindo da Terra Santa numa barca milagrosamente guiada por anjos, chegou um dia às remotas regiões do norte da Galiza. Foi o começo de uma outra viagem em que o Apóstolo se tornou o sinal que faltava para unir vontades no combate contra os mouros. Foi o início de novos caminhos, físicos e espirituais. Uma nova e decisiva etapa para a Europa.

Santiago está com Portugal desde as suas origens contribuindo para que a pátria lusa tenha abraçado um percurso autónomo, visionário e em constante processo iniciático. A densidade dramática dos tempos míticos da fundação moldou o carácter da nação portuguesa, que fez do mar o meio de se cumprir um destino. No topo dessa grande aventura está a Língua Portuguesa, em permanente viagem, pelo mundo e dentro do indivíduo, um caminho sempre renovado, rumo ao abraço armilar.

Palavras-chave: Santiago, mar, caminho, Portugal, literatura.

A ideia de água como fonte primordial da vida é considerada universal. Para a maior parte das cosmogonias a água é o mais antigo dos elementos, uma realidade sagrada. Ao contemplar o mar os seres humanos sempre sentiram o despertar de um infinito onde para lá da existência há uma essência e viajar através do "mais além" sempre representou a busca daquele porto constantemente para lá do horizonte, o relativo em busca do absoluto.

Para os antigos os pontos extremos da Europa, que mais longe se projectavam pelo tenebroso mar adentro, eram lugares do fim do mundo, regiões de revelação onde melhor se sentia o ressoar do universo com os seus segredos inaudíveis. Estas crenças ancestrais estavam também relacionadas com o percurso diariamente feito pelo Sol que, caminhando de oriente para ocidente, mergulhava nas águas do oceano. O mar era o receptáculo da vida, o fantástico lugar da união cósmica para onde confluía o ritmo da natureza e onde a coreografia dos astros através do Sol, seu maior representante, mais se aproximava do mundo e do Ser.

Num desses promontórios mágicos, o cabo de Finisterra, o lugar mais a ocidente da Galiza, existiu em tempos um altar do Sol (*Ara Solis*), segundo a lenda mandado erguer por Caldeus que, decididos a descobrir onde o astro-rei se escondia durante a noite, abandonaram as suas terras e encetaram uma viagem para ocidente. Só se detiveram quando diante de si estava o oceano, infinita taça que todos os dias ao entardecer recebia o disco solar. Esse caminho

veio depois a ser rota de peregrinação celta e romana. Um caminho que muitos percorriam para naquele fim do mundo, lugar de alteração do ser pela purificação, sentir a sua relação passional com a natureza atingir o auge. Acompanhar o Sol para o fim da terra, para o "mais além", e chegar ao fim dessa caminhada era ir em busca do conhecimento, chegar à profundidade do inconsciente e alcançar a apreensão do eu, a revelação, a união dos opostos – o Sol e a água. Era o êxtase evocatório do estar no mundo, transformando-se em sentimento religioso, um dos mais complexos sentimentos que alicerçam a natureza do ser humano. Um êxtase que incitava a actuar.

A uma região próxima desse local (Iria Flavia – Hoje Padron) ficou ligado o nome de um homem, pescador do mar da Galileia que, de acordo com as escrituras, um dia sente o chamamento de Jesus e sai do espaço marítimo para seguir o Mestre durante os três anos da sua vida pública. O nome desse perseverante homem, é Tiago (o Maior, filho de Zebedeu). Segundo a lenda, o Apóstolo do Mestre depois de espalhar a Sua mensagem por terras de Hispânia, é mandado decapitar por Herodes Agripa no ano 44 após o seu retorno a Jerusalém. Então, continua a lenda, guiados por anjos, os seus discípulos Atanasio e Teodoro acompanharam numa barca o corpo de Tiago pelo espaço marítimo rumo ao "mais além". Transpostas as colunas de Hércules entraram no Oceano tenebroso até chegar à terra onde, seguindo as palavras de Jesus: "Sereis minhas testemunhas, em Jerusalém, em toda a Judeia, em Samaria, e até ao fim da Terra", Tiago havia pregado.

Pelo mar, metáfora do desconhecido, eterno retorno, caminho de futuro e de lúcida unidade, Tiago, um dos discípulos dilectos de Jesus Cristo, regressara às regiões do fim da terra como símbolo do verdadeiro "mais além", da verdadeira revelação.

Há momentos em que o mundo real emite sinais de perigo e então sopram ventos que reacendem os mitos que repousam por trás do visível e estes se revigoram convertendo-se em utensilagem de estratégias sociais e políticas. Quando, em nome de Alá, o imparável poder muçulmano invadiu a península Ibérica, conquistando-a quase por completo e ameaçando toda a cristandade, surgiu um desses momentos. Era uma época em que os reinos cristãos do Norte de Espanha se ocupavam mais em combater-se entre eles do que fazer frente de forma organizada a um poderoso inimigo comum que seriamente os ameaçava.

Foi no meio dessa confusa realidade geopolítica que, cerca do ano 813, a visão do ermita Pelayo e a convicção do Bispo Teodomiro potenciaram uma antiga lenda, levando a que fosse gritado "Milagre" e se anunciasse ao mundo que no local onde aparecera uma extraordinária luz (o *"campus stellae"*) fora descoberto o túmulo perdido de São Tiago.

Afonso II, o Casto, fazendo perspicaz uso deste reforço às suas estratégias perante a Espanha muçulmana e a primazia eclesiástica toledana, dá conta do achado ao Papa Leão III, a Carlos Magno e a outras personagens importantes daquela época. Simultaneamente manda edificar uma igreja sobre o sepulcro em volta da qual irá nascer um pequeno burgo.

Assim, ressurge o mítico São Tiago, agora como elemento unificador de vontades e de aceleração histórica, a dar origem a caminhos de peregrinação que se estenderam a toda a Europa cristã e lançando um apelo a cavaleiros andantes tão ciosos do seu orgulho guerreiro como ávidos de lutar pela causa da fé de Cristo.

São as fundações da mito-história a receber sobre elas novas construções em que a proporção entre as pedras reais e aquelas que são lenda se vai tornando progressivamente mais difícil de calcular. O mesmo acontece com os vários testemunhos arqueológicos de ancestrais construções e sucedeu também com aquele pequeno burgo inicial que se veio a transformar num dos mais extraordinários locais de toda a cristandade, Santiago de Compostela, a terceira cidade santa depois de Jerusalém e Roma. Uma cidade que passou a ser um desses lugares que são símbolos de realidade absoluta, "centros" que correspondem a repetições do acto cosmogónico por excelência: a Criação do Mundo, passagem do caos ao cosmos. Um lugar que se tornou, em si, o caminho como arquétipo a demonstrar a manifestação do invisível em que o acesso ao "centro" corresponde a uma consagração. Um lugar onde o viajante sem dar por isso é levado de um tempo para outro, onde quem chega e quem parte recebe as emoções de todos aqueles que já aí estiveram. Um lugar onde brilha a certeza de que a resposta à incompletude do ser humano só pode ser uma peregrinação interior, uma viagem para um porto sempre para lá do horizonte, porque a perfeição absoluta não está ao alcance de seres relativos. Um caminho que se converteu em estradas de civilização onde a arquitectura, o comércio, as vias de acesso, os meios de transporte (terrestres e marítimos) e a troca de conhecimentos e culturas se ergueram como as paredes de uma casa comum. Um lugar que se tornou, em si, o caminho como arquétipo a demonstrar a manifestação do invisível, em que o acesso ao "centro" corresponde a uma consagração, não só daquele *Homo Viator* que caminha com os pés, mas também daquele outro que é peregrino do saber e caminha com a palavra. Um lugar sobre o qual Göthe disse: "A Europa fez-se peregrinando a Compostela". Um lugar que levou Sophia de Melo Breyner a escrever: "A São Tiago não irei / Como turista. Irei / se puder – como peregrino / Tocarei a pedra e rezarei / Os padre-nossos da conta como um campesino / Assim pudesse o poema / Ter doçura de trigo / O seu brilho polido / A mesma humildade / Assim pudesse o poema / Como a pedra esculpida / Do pórtico antigo / Ter em si próprio a mesma / Compacta alegria / Cereal claridade / Ante o voo de ave / Do espírito que ergue / Os pilares da nave".

E São Tiago, o unificador de vontades que faltava nesta península em convulsão, uniu pedaços de território para a mesma causa e a sua barca cresce até se tornar um navio de fé, que um dia será a própria península. Um navio que ele comanda incitando espíritos para a luz de Cristo e contra os seguidores de Maomé. Um incentivo alicerçado em aparições miraculosas, seja em sonho, prometendo vitória ao rei Dom Rodrigo na luta contra as hostes do inimigo, seja no campo de batalha, surgindo entre os cavaleiros cristãos, lutando contra os mouros.

A força emanada do lendário Apóstolo cresce com os anos, tal como irá um dia crescer a vontade de um Infante, de nome Afonso Henriques, em ver concretizado o seu projecto de autonomia do Condado Portucalense, sem a hegemonia galega ou leonesa.

Afonso vai-se afirmando, impõe-se de forma crescente, reúne apoios, apura a estratégia. Nada o detém e eis que chega aquele dia 25 de Julho de 1139, dia de Santiago. O dia em que se deu a batalha de Ourique. Afonso Henriques triunfa sobre cinco reis mouros e é aclamado rei. Um triunfo que acontece depois de Afonso supostamente ter tido, na véspera, a milagrosa visão de Cristo, em que o filho de Deus lhe anunciara que a vitória sobre os mouros seria sua. A coincidência da data reforça o simbolismo da extraordinária façanha. O milagre de Ourique é o milagre de Santiago. A fundação de Portugal deve-se também ao milagre de Santiago. Pela alquimia do transcendente mito Santiaguista, Afonso, com audácia suprema, provoca o despertar de uma Pátria que iria acontecer.

E Santiago vai expandir a sua providencial acção de grande timoneiro e unificador de vontades, surgindo noutros momentos altos da história de Portugal ou ligado a figuras ímpares da pátria lusa. Segundo Alexandre Herculano, o brado "Santiago e Rei Afonso" foi o incentivo guerreiro na conquista de Santarém. D. Fernando Afonso de Albuquerque, o mais alto dignatário português da Ordem de Santiago, assina a 17 de Maio de 1386 o tratado de Windsor, selando assim, a aliança militar entre Portugal e a Inglaterra. Em 25 de Julho de 1415, Dia de Santiago, sob comando do Rei D. João I parte do Tejo uma armada para a conquista de Ceuta. Decidido a transformar o sonho em realidade D. Manuel I alcança o impensável, uma loucura fruto de ambição desmedida como muitos classificaram, e com um sucesso que ainda hoje causa espanto a 8 de Julho de 1497 envia uma esquadra à Índia. Ao comando dessa mítica empresa esteve Vasco da Gama, membro da Ordem de Santiago, que antes de enfrentar o Cabo da Boa Esperança dá o nome de Santiago ao rio hoje chamado Berg River. D. Francisco de Almeida, cavaleiro da Ordem de Santiago, foi o primeiro vice-rei da Índia e Afonso de Albuquerque, que lhe sucedeu, era também membro da referida Ordem.

Portugal, depois da titânica luta pela sobrevivência, passa a representar a distância, o lugar do sonho, o lugar de onde se iniciam viagens por mares desconhecidos. A densidade dramática dos tempos míticos da fundação do reino moldou o carácter da nação portuguesa e o vínculo com o transcendente, com o "mais além". É o alento para a consciência de que o mar exala um aroma de utopia que é necessário seguir com a mesma indestrutível tenacidade que animou os tempos da fundação.

O mesmo mar que trouxe Santiago mártir às regiões do fim do mundo irá levar bem longe a mensagem do Apóstolo. O mar é o meio de se cumprir um destino latente. Uma viagem desde a consciência de que quase tudo está por descobrir até à descoberta de novos lugares, físicos e espirituais.

Portugal, banhado pela transcendência de um mar adornado pelas lendas da Atlântida, das Ilhas de São Brandão, das Afortunadas, da Nave de São Vivente, de Ulisses e pelas cruzadas que chegavam pelo oceano, tornou a maritimidade semente do universal. Portugal, tornado anfiteatro, juntou a sua luta e desígnio aos ventos da tradição greco-romana e fez-se semente de um caminho em que o pragmatismo da aventura e o realismo do sonho foram passagem através da incompletude do humano. Do outro lado, estava a imanência do transcendente. Talvez isso mesmo o tenha sentido o grande humanista Thomas More e daí o ter dito no começo do seu celebérrimo romance político-social *Utopia,* uma das grandes obras literárias do renascimento, que resolveu pôr no papel tudo quanto ouviu contar e afirmar a mestre Rafael Hitlodeu, nascido em Portugal. Um Portugal que durante os tempos da ocupação filipina sentiu em Ourique e consequentemente em Santiago o garante de que a independência tinha um carácter providencial; Rei e povo voltar-se-iam a unir um dia.

Disse-nos Fernando Pessoa na Mensagem: "A Europa jaz, posta de cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, /… / Fita, com olhar esfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. / O rosto com que fita é Portugal".

Tiago Apóstolo brilha no olhar desse rosto. Um brilho mítico de um olhar aberto à saudade e pousado na distância, um olhar que fita um mar, alma de textos fundamentais que constituíram alicerces armilares da casa da Língua Portuguesa, referências como o *Roteiro de Vasco da Gama* de Álvaro Velho do Barreiro, a *Carta* de Pero Vaz de Caminha, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto ou esse monumento literário universal que são os *Lusíadas* do genial Camões. Um mar que serve de inspiração a tantos artistas a poetas, entre eles, Herberto Helder, Sophia de Mello Breyner, Vitorino Nemésio, Manuel Alegre, Miguel Torga, Luís de Camões, Fernando Pessoa, Eugenio de Andrade ou Virgílio Ferreira, bem como a poetas de outros lugares do mundo que se expressam em língua portuguesa, como o timorense Fernando Sylvan, o

caboverdiano Eugénio Tavares, o angolano Manuel Rui, o moçambicano José Craveirinha, o brasileiro João Cabral de Melo Neto, o guineense António Baticã ou Alda do Espírito Santo, de São Tomé e Príncipe.

Muitas viagens se fizeram, muito se descobriu, muitas viagens falta ainda fazer, muito falta ainda descobrir. São diversos os caminhos possíveis de trilhar mas o mais fundamental continua a ser o caminho interior, seiva a percorrer a árvore da raiz ao topo. Um caminho em que o indivíduo saia reforçado enquanto sujeito dotado de soberana dignidade. Um caminho conducente a uma nova perspectiva do universal, do abraço armilar.

O caminho que Tiago percorreu até alcançar aquele porto infinito onde estavam as palavras de Jesus; o caminho que terá percorrido até ao norte de Hispânia; o caminho que o levou até ao martírio; o caminho de regresso a Finisterra; o caminho do Apóstolo desde o quase esquecimento até ao palco da história para se tornar força interior, compromisso de vontades e vitória de uma causa; o renovado caminho para uma fraternidade sempre possível, porque, como nos diz o grande poeta libanês Khalil Gibran, na sua obra prima *O Profeta*, "O eu é um mar sem limites e sem medida". Todos esses caminhos estão nos caminhos de peregrinação a Santiago de Compostela. Todos esses caminhos estão dentro do peregrino.

Ainda que, perante a mitologia Santiaguista, possa despontar um absurdo ditado pela consciência e um paradoxo ditado pela inteligência, nestes tempos de incerteza global em que o indivíduo é consumido pelo consumo e em que a barca que o transporta muitas vezes tem o insuportável peso da descrença, é bom saber que há um cálice de água e um Sol, na natureza e dentro de nós, um "mais além", e é bom olhar para esse "mais além" e à falta de uma outra bússola, ler, caminhar com a palavra. E que magnífica bússola é o poema Chuva Oblíqua de Fernando Pessoa e que excelente começo de um caminho é meditar nas palavras do primeiro verso: "Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito".

BIBLIOGRAFIA

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner: *Obra Poética III*, Lisboa, Caminho, 1999.

BLOCH, Marc: *A Sociedade feudal*, Lisboa, Edições 70, 1982.

CINTRA, Luis Filipe Lindley: *Crónica Geral de Espanha de 1344, Vol II,* Lisboa, Imp. Nac. - Casa da Moeda, 1983.

ELIADE, Mircea: *O mito do eterno retorno,* Lisboa, Edições 70, 1984.

GALVÃO, Duarte*, Crónica de El-Rei D. Afonso Henriques*, Lisboa, Imp. Nac.- Casa da Moeda, 1986.

GIBRAN, Khalil: *O Profeta*, Braga, Editorial A.O., 1990.

HERCULANO, Alexandre: *História de Portugal*, Tomo II, Lisboa, Bertrand, 1980.

MATOSO, José: *História de Portugal Vol 2,* Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

MORE, Thomas: *Utopia*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973.

PALLARES MÉNDEZ, Mª Carmen, PORTELA SILVA, Ermelindo: *Galicia. Historia, Tomo II (Galicia en la Época Medieval),* Hércules De Ediciones.

PESSOA, Fernando: *Ficções do Interlúdio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

POSE, E.Romero: *O Cristianismo como Alma de uma História*, (Introdução ao catálogo da exposição Galicia no Tempo), Santiago de Compostela, 1991.

PROENÇA, José Caro: *Encobrimentos nos Descobrimentos,* Livro I, Barreiro, Câmara Municipal do Barreiro, 2000.

RIBEIRO, Orlando: *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico,* Lisboa, Sá da Costa, 1991.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo: *História de Portugal, Vol I,* Lisboa, Editorial Verbo, 1978.

Bíblia Sagrada: Difusora Bíblica, Lisboa 2000.

Enciclopédia Verbo Luso Brasileira de Cultura: Lisboa, Editorial Verbo, 2003.

A RAINHA PEREGRINA – LENDAS E MEMÓRIAS

Maria de Lourdes Cidraes
Universidade de Lisboa
Centro de Tradições Populares Portuguesas "Prof. Manuel Viegas Guerreiro"

Resumo: No ano de 1325, Isabel de Aragão, viúva de D. Dinis e sexta rainha de Portugal, sem indicar previamente o seu destino, partiu em peregrinação a Santiago de Compostela, "antes que se cumprisse o ano do dia do passamento de el-rei". Da visita ao túmulo do Apóstolo, registado na belíssima iluminura da *Genealogia dos Reis de Portugal*, ficou a memória da magnificência dos presentes oferecidos. Do Santuário trouxe D. Isabel o bordão de peregrina, oferta do arcebispo, com que quis ser sepultada e que irá permanecer como preciosa relíquia, conservada até aos nossos dias, mas também como emblema iconográfico e como motivo de uma rica tradição lendária, associada, sobretudo, a sítios onde a rainha viveu ou por onde terá passado. Algumas lendas ficaram assinalando lugares onde, segundo a tradição, descansou durante a sua peregrinação. Embora não possam ser consideradas fontes históricas, não deixam de constituir interessantes documentos para a história do culto e das tradições populares isabelinas no norte de Portugal. Na Galiza, Santiago de Compostela conserva ainda a memória da *Rainha Peregrina*, recordada na toponímia e numa rara imagem seiscentista, exposta no Museu das Peregrinações, onde está representada com o chapéu e as vieiras dos peregrinos de Santiago.

Palavras chave: Rainha Santa Isabel, Peregrinações, Caminho de Santiago, lendas, Fragoso, Fontoura, Arrifana.

Em finais de 1280 chegaram à corte de Aragão os fidalgos portugueses João Velho, João Martins e Vasco Pires, enviados pelo rei D. Dinis de Portugal como procuradores para o representarem no tratado de casamento com a infanta D. Isabel, filha de Pedro III, o Grande, e de Constança da Sicília. O casamento, por procuração, viria a realizar-se, por "palavra de presente", no mês de Fevereiro de 1281, no paço real de Barcelona[1]. Só no mês de Maio de 1282 a jovem rainha de Portugal partiria para o seu novo reino, entrando pela fronteira norte, na região de Bragança. As bodas realizaram-se na vila de Trancoso, sem bênção nupcial porque sobre o reino pesava o interdito papal. Era a primeira vez que os noivos se encontravam. Irão constituir o mais notável casal da realeza portuguesa medieval – um poeta e uma santa.

1. A acta do casamento arquivada no *Livro 1º da Chancelaria de D. Dinis*, data de 11 de Fevereiro de 1281. Vd. Félix Lopes, *Data e circunstâncias do casamento da Rainha Santa Isabel*, separata de *Itinerarium*, Ano IX, nº 40, Braga, 1963, pp. 193 – 219.

De D. Dinis ficaram as marcas de uma importantíssima acção de povoamento e de fomento económico, agrário e mercantil, e de desenvolvimento cultural, testemunhada pelos documentos da chancelaria real, pelos itinerários régios que confirmam um impressionante número de deslocações por todo o reino, pela criação da universidade e uso oficial da língua portuguesa e pela construção de inúmeros castelos e fortalezas que, nalguns casos, chegaram aos nossos dias. Dele ficaram sobretudo, para sempre guardadas como preciosa herança cultural, as palavras do poeta – as cantigas de amor e de amigo de um trovador que foi rei de Portugal e neto de Afonso X de Castela , o Sábio.

De D. Isabel, ficou a memória da sua piedade e devoção, da protecção concedida a ordens religiosas e conventos, do apoio desvelado a doentes, inválidos, órfãos e jovens desprotegidas; mas também a memória da sua acção pacificadora e de uma activa intervenção na governação do reino e nos conflitos abertos em Portugal e nos outros reinos peninsulares, confirmadas por documentos coevos e por um importante conjunto de cartas pessoais, enviadas pela rainha a seu irmão Jaime II, de Aragão[2].

Contudo, no imaginário colectivo e na devoção popular ficou sobretudo a imagem de uma rainha caritativa, tratando por suas mãos leprosos e chagados e distribuindo esmolas aos pobres que acorriam a vê-la: a "rainha das rosas", representada em inúmeras imagens, da iluminura à gravura e da pintura à imaginária e à escultura, segurando no regaço as flores em que o pão e as moedas milagrosamente se tinham transformado.

Apesar de constituir um motivo hagiográfico introduzido tardiamente, por contaminação com o culto de Santa Isabel da Hungria, o "milagre das rosas" permanece até hoje como o mais persistente elemento da tradição lendária isabelina e do culto popular e religioso da *Rainha Santa*. Uma das mais antigas representações é a iluminura da *Genealogia dos Reis de Portugal*, desenhada por António de Holanda e iluminada por Simão Bening, na Flandres, na 1ª metade do séc. XVI, que, para além do seu valor artístico, constitui um notável documento iconográfico que se reveste de um particular interesse documental. É a única imagem que se conhece recordando a chegada de Isabel de Aragão a Santiago de Compostela, onde fora em peregrinação a seguir à morte de D. Dinis. Na base da iluminura vemos a rainha, acompanhada pela comitiva, chegando à porta do santuário. Veste o hábito de clarissa que envergara em sinal de viuvez – por motivo de "dó e de luto", como fez escrever em declaração por ela mandada exarar. Na cabeça conserva a coroa real. A segunda cena passa-se no interior da catedral. D. Isabel, de joelhos, deposita a coroa nas mãos do arcebispo. A oferta da coroa representa a realeza que se humilha, venerando o

2. Descobertas no arquivo de Saragoça por Sebastião Antunes Rodrigues e por ele publicadas em 1958.

Apóstolo. Note-se que D. Isabel conservará outras coroas, que irá deixar em testamento a sua nora, a rainha D. Beatriz, a sua neta, D. Maria de Castela, e ao "seu" mosteiro de Santa Clara de Coimbra.

A peregrinação narrada nas tarjas da iluminura constitui um facto histórico confirmado por documentos coevos. A rainha decidiu partir como romeira ao santuário da Galiza pouco depois da morte de D. Dinis, ocorrida em Janeiro de 1325. No dia 25 de Julho, dia da festa do Apóstolo, estava em Santiago de Compostela, regressando antes do fim do ano a Portugal, para o aniversário da morte do marido.

A romaria de D. Isabel é relatada pormenorizadamente pelo seu primeiro biógrafo, o autor do texto anónimo do séc. XIV, *Livro que fala da boa vida que fez a Raynha de Portugal, Dona Isabel e seus bons feitos e milagres em sa vida e depois da morte*[3]:

> E, ante que se comprisse o ano do dia do passamento delRey, começou esta rainha caminho, sem o dando a entender, pera ir aa eigreja em romaria u jaz o corpo de Santiago apostolo. E assi calou pera u ia que os da sa companha per alguuns dias que nom entendiam a que partes ir queria, atá que nom chegou acerca de Santiago a uum logar que é alongado da vila per ũa legoa, onde parecia a eigreja. Foi de pee com gram devoçom até a eigreja de Santiago, e esto era no mes de julho, ante a festa de Santiago por dias, e teve ali a festa. E em no dia da festa, dizendo o arcebispo missa, ofereceu esta rainha ao apostolo Santiago a mais nobre coroa que ela avia com muitas pedras preciosas, e os mais nobres e melhores panos, apostados com muito aljoufar, pedras ricas [e] penas, que [em] vivendo com elrey, seu marido, vestira, e avia ũa mui fermosa e de gram valia, cuberta das mais ricas sueiras, que diziam aqueles que ali eram, que nunqua veer podessem rainha, nem outra senhora tam nobres cousas oferecer, e a mua [que] era enfreada de huum freo que nom era senom ouro e prata e pedras preciosas. E ofereceo i uuns panos d'ondas, de geebe rosado com sinais de Portugal e de Aragom, em que andava muito aljoufar, e ofereceo copas mui nobres e mui bem lavradas, por que ela em tempo delrey bevia. E tragia feitas capas, ũa vestimenta com almatica pera diácono e com todo comprimento mui nobre e rico e mui boom e oferecia ao apostolo Santiago, e do seu aver fez outrosi grandes ofertas e esmolas de guisa que diziam os da eigreja de Santiago que ali erom que [nom] era [em] memoria de omeens em aquel tempo que tam nobre e tam rica oferta a nenhũa pessoa viissem dar aa eigreja de Santiago. E, comprida sa romaria, o arcebispo da eigreja deu aa rainha uum bordom e esportela, pera per[e] o bordom e esportela parecer romeira de Santiago, e tornou-se pera Portugal[4].

Como vemos, segundo este texto conhecemos o ano da peregrinação e a

3. Foi publicado no séc. XVII por Fr. Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana*, VI Parte (1672), com o título *Relaçam da vida gloriosa de Santa Isabel, Rainha de Portugal, transladada de um livro escrito de mão, que está no convento de Santa Clara de Coimbra*. A partir desta edição e com consulta duma cópia manuscrita existente no Museu Machado de Castro, J. J. Nunes publicou em 1921 o texto "reconstruído", no *Boletim de Letras da Academia das Ciências de Lisboa*, com o título *Vida e Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*.

4. J. J. Nunes (edição de), pp. 1341 – 1342.

época da chegada a Santiago de Compostela. Contudo, o biógrafo não indica os objectivos da rainha, provavelmente para sufragar a alma de D. Dinis[5], nem explica as razões que a terão levado a ocultar inicialmente a finalidade da viagem. Não refere igualmente o local de partida[6], nem dá indicações sobre o percurso seguido e a sua duração. Por outro lado, descreve pormenorizadamente a chegada de D. Isabel ao santuário, depois de se apear à vista das torres da catedral - provavelmente no *Monte Gozo* -, referindo as oferendas feitas no dia da festa do apóstolo - a mais nobre coroa, jóias riquíssimas e outros artigos preciosos - e ainda as esmolas, tão liberais que em todos causaram admiração. Cumpridos os votos, recebeu a rainha do arcebispo as insígnias dos romeiros: o bordão e a esportela. O bordão é uma belíssima peça de arte sacra, de grande valor simbólico, reproduzindo, em madeira, ágata e prata, o báculo da estátua de *S. Tiago sentado,* do *Pórtico da Glória* da catedral compostelana, da autoria de mestre Mateo[7]; báculo em forma de tau, como seria usado pelos arcebispos de Santiago de Compostela até ao séc. XVI[8].

A riqueza do bordão oferecido à rainha parece confirmar que o arcebispo D. Berengário II teve conhecimento antecipado da peregrinação de D. Isabel, que provavelmente conhecera em Portugal quando aí permaneceu largo tempo, no ano de 1322, como enviado do papa João XXII em missão pacificadora no conflito entre D. Dinis e o infante D. Afonso[9]. O bordão de D. Isabel foi encontrado no início do séc. XVII, por ocasião da abertura do túmulo realizada no âmbito do processo de canonização. Com ele a rainha quisera ser sepultada. Guardado religiosamente pelas freiras de Santa Clara, que enviaram um fragmento para Madrid, pertence hoje à Confraria da Rainha Santa Isabel (Coimbra). Dos preciosos objectos, oferecidos pela viúva de D. Dinis ao santuário do Apóstolo, nada chegou até nós. Provavelmente, segundo D. Alejandro Barral, director do *Museo de la Catedral – Palácio de Gelmírez*, poderão

5. Mário Martins analisa as motivações dos peregrinos: "Iam a Compostela, por simples devoção, para salvar a alma, para ganhar as indulgências e, também, em penitência imposta pelo confessor. Outros peregrinavam por causa de algum defunto.

De facto, em 1263, João Diogo, de Guimarães, mandou um homem por sua alma a S. Tiago da Galiza. Em 1328, ordenava outro testador: *mando a quem vá por mim a São Tiago de Galiza hum maravidi e meyo*", in *Peregrinações e narrativas de Milagres na nossa Idade Média*, p. 120.

6. Provavelmente Coimbra, uma vez que a rainha só chegou a Compostela em finais de Julho. No entanto, Brandão, na *Monarquia Lusitana*, afirma que a viúva de D. Dinis permaneceu nas casas reais do convento de Odivelas até ao mês de Maio, assim parecendo secundar Frei Marcos de Lisboa que escreve "… daly (Odivelas) se partiu em romaria", *op. cit.*, pp. 213-213.

7. Elemento da iconografia do santo, encontramo-lo noutras esculturas medievais, como a imagem de pedra que se conserva no Museu de Pontevedra.

8. Informação amavelmente prestada por D. Alejandro Barral.

9. Vd. Fernando Félix Lopes, "Santa Isabel na contenda com D. Diniz e o filho", in *Colectânea de Estudos de História e Literatura*, vol.III, *Santa Isabel e outros Estudos*, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997, pp. 120-127, e A. Lopes Ferreira, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, *vol. VI*, 1903, pp. 65-66.

ter sido oferecidos e fundidos na sequência das solicitações do rei de Castela, Fernando VII, após as invasões francesas[10]. À semelhança, aliás, do que terá acontecido com o célebre incensário oferecido pelo rei D. Manuel I de Portugal.

Biógrafos e cronistas posteriores acrescentaram, já no séc. XVII, uma segunda peregrinação, sem fundamento histórico. A rainha teria feito esta segunda romaria, já idosa, no ano do jubileu de 1335, incógnita e como peregrina penitente, a pé e esmolando. Esta tradição poderá ter surgido a partir de versões posteriores e bastante ampliadas em relação à primeira biografia. Em meados do séc. XVI Frei Marcos de Lisboa ainda refere uma única peregrinação, afirmando, ao contrário do primeiro biógrafo, que a romaria foi feita toda a pé: "E daly se partiu em romaria pera Sanctiago a pe"[11]. Na primeira metade do século seguinte, Frei Luís dos Anjos já acrescenta uma segunda peregrinação, afirmando que a rainha-viúva tornou a visitar o túmulo do Apóstolo, "para mais livremente se encomendar a Nosso Senhor": "Sendo já de sessenta e quatro anos tornou a Santiago da Galiza e tornou a pé pedindo esmola."[12] No final do mesmo século, Correia Lacerda deixou-nos uma longa narrativa que irá servir de fonte a autores posteriores[13]:

> Chegou a era de 1335, em que havia jubileu na egreja de S. Thiago de Galliza, e ainda que estava cançada dos trabalhos, envelhecida com os annos, prostrada com indisposições, debilitada com as penitencias, dando-lhe vigor a devoção, determinou ir ganhar naquelle sanctuario o thesouro das indulgencias, que nelle abrem as chaves pontifícias, fazendo uma penitente romaria. Se quando a fez na primeira occasião, foi a grandeza dissimulada, nesta foi a grandeza deposta; se então foi a maior parte do caminho a pé, agora foi a pé todo o caminho, vestida em trajos de romeira com alforge às costas, pedindo pelas portas esmola[14].

Que caminho terá percorrido Isabel de Aragão na sua primeira e única peregrinação? Não conhecemos com rigor todo o seu traçado. Terá certamente seguido a principal via do caminho português, que, subindo de Lisboa (e note-se que não sabemos se D. Isabel partiu de Lisboa, de Odivelas ou do seu paço junto do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra), passava por Santarém, Coimbra, Porto, Ponte de Lima e Valença entrando na Galiza por Tui e seguindo por Porriño, Redondela, Pontevedra, Caldas dos Reis e Padrón até Santiago de Compostela. Caminho jacobeu que acompanhava as principais vias medievais, que em parte aproveitavam as antigas estradas romanas. Contudo, a localização de santuários de grande devoção, de mosteiros e albergarias, bem como a necessidade de encontrar caminho mais curto para os que peregrinavam a pé,

10. Informação oral, amavelmente prestada por D. Alejandro Barral.

11. *Crónica da Ordem dos Frades Menores, Segunda Parte, Livro VIII, Cap. XXI*, (1562), pp. 212 – 213.

12. Jardim de Portugal (1626).

13. Como Caetano de Sousa, na *História Genealógica da Casa Real Portuguesa (1735).*

14. D. Fernando Correia Lacerda, *História da Vida, Morte e Milagres, Canonização e Transladação de Santa Isabel, Sexta Rainha de Portugal (1680)*, p. 234.

introduziam desvios que não nos permitem falar de um único caminho português. A importância da comitiva de D. Isabel terá exigido a escolha de um itinerário seguro e facilmente transitável por mulas e cavalos, mas também por eventuais carros de apoio. A viagem decorreu no verão, assim se evitando as grandes chuvadas e permitindo a passagem de rios a vau, evitando o recurso às barcas usadas nos locais onde ainda não existiam pontes[15].

A norte da cidade do Porto D. Isabel terá provavelmente seguido o caminho interior, menos sujeito a ataques do que o caminho atlântico. Não sabemos, no entanto, qual das suas variantes escolheu. A existência de algumas lendas, que obviamente não podem ser avaliadas como testemunhos históricos, parece testemunhar a passagem por lugares como Arrifana, perto de Vila da Feira, a sul do Porto, e por Fragoso e Fontoura, no alto Minho, assim parecendo apontar, como mais provável, a via Porto / Barcelos / Ponte de Lima / Valença. De facto, da riquíssima tradição lendária da Rainha Santa – que inclui mais de meia centena de lendas, hoje em dia quase esquecidas mas que em muitos casos remontam, provavelmente, ao tempo em que a rainha viveu[16] – fazem parte algumas lendas associadas à peregrinação a Santiago de Compostela: a lenda da "cura da criança cega" ou "o milagre da Arrifana", as lendas da "Fonte da Fortuna" e do "Poço da Rainha", em Fragoso, e a lenda etimológica da "Fonte do ouro", em Fontoura.

Recordemos brevemente estas curiosas narrativas:

"Lenda da Arrifana" ou "milagre da cura da criança cega". A acção desta lenda, de natureza curativa, situa-se no lugar de Arrifana, perto de Vila da Feira, durante a peregrinação da rainha a Santiago de Compostela. Foi narrada pela primeira vez nos capítulos apócrifos da biografia do séc. XIV[17]:

> Viindo esta rainha de Coimbra pera a ciidade do Porto, recodio ao camiho ũa molher em ũu logar a que dizem Arrifana e pedio-lhe por meerce que posesse as mãos em [n]os olhos de ũa moça, sa filha, que dizia que era cega de nacença. Esta rainha lhe pos as mãos em [n]os olhos e, tornando aaquel logo a rainha, recodio aquela molher com aquela moça, a que Deus dera já vista, e mostrava, e a rainha mandou se calasse e esto que o nom dissesse.[18]

Esta tradição milagrosa foi retomada por cronistas e biógrafos, como Frei Marcos de Lisboa, e incluída nos autos da canonização. Está representada numa grande tela joanina, que considero atribuível ao pintor régio André Gonçalves[19]

15. A construção da ponte medieval de Barcelos, por iniciativa do conde D. Pedro, terá sido iniciada precisamente nesse ano de 1325, ficando concluída poucos anos depois. Vd. Manuel F. F. Rocha, "Barcelos no Caminho de Santiago", in *Actas do Congresso Histórico Cultural*, Barcelos, Outubro de 1998, ed. da C. M. Barcelos, 1999, p. 113.

16. Vd. M. Lourdes Cidares, "O mito da Rainha Santa – uma tradição popular e religiosa", in *Revista Lusitana*, (Nova Série) 19-21 (1999-2001), pp. 71- 80.

17. Foram acrescentados antes do séc. XVI porque já fazem parte da cópia manuscrita e quinhentista conservada no Museu Machado de Castro, de Coimbra.

18. Ed. de J. J. Nunes, p. 1380.

e se conserva na capela da Rainha Santa Isabel do castelo de Estremoz, onde vemos D. Isabel pondo as mãos nos olhos de uma criança cega, rodeada de donas e criados. No alto duma colina, avistam-se as torres do castelo da Feira. A viúva de D. Dinis terá provavelmente pernoitado neste castelo, que era terra de seu senhorio e onde existia um paço real.

À lenda da Arrifana foi acrescentada mais tarde a "lenda da laranjeira da rainha": a mãe da criança, que seria uma estalajadeira, face à insistência de D. Isabel, ofereceu-lhe uma laranja do seu quintal, que queria recusar por ser amarga. Milagrosamente, duma semente caída por terra, nasceu uma árvore que dava as laranjas mais doces que se conheciam. No coro alto do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, no altar seiscentista *Rainha Santa Isabel*, proveniente do mosteiro velho, encontra-se um pequeno retábulo lateral que apresenta, como tema iconográfico, esta curiosa tradição.

A "lenda do milagre da Arrifana" permanece viva na zona de Vila da Feira. Na grande procissão que se realiza anualmente no 2º domingo de Julho em Arrifana, entre os 17 andores que a integram, figura em último lugar - e assim em lugar de honra - o andor da Rainha Santa Isabel, representada em imagem recente, impondo as mãos à criança cega. A bandeira de Santa Isabel vem igualmente em último lugar, antecedendo a cruz paroquial e o pálio[20].

Duas outras lendas são associadas à passagem da Rainha Santa pela freguesia de Fragoso, no concelho de Barcelos, durante a sua peregrinação a Santiago de Compostela. A primeira, de natureza etimológica, e já referida por Fr. Francisco de Santiago na *Crónica da Santa Província de N. Senhora da Soledade*, de 1757, atribui a origem do topónimo à Rainha Santa que, ao passar neste lugar na sua peregrinação a Compostela, vendo sítio "tão cheio de pedras e tão áspero", teria perguntado o seu nome. Ao ser-lhe respondido que era *Valverde*, teria comentado: "Fragoso lhe chamo eu"[21].

A segunda lenda, de natureza etiológica, narra o aparecimento milagroso de uma fonte que ainda hoje brota no lugar de Fragoso, um pouco acima da antiga ermida de S. Vicente e vem já registada na *Corografia Portuguesa*, de 1706[22]. M. da Costa Pereira apresenta duas versões "uma muito antiga, conhecida desde criança"[23] e outra recolhida recentemente:

> Na primeira, o povo dizia, que Santa Isabel ao estacionar naquele sítio não

19. Vd. M. Lourdes Cidraes, *Os Painéis da Rainha*, Lisboa, ed. Colibri / Câmara Municipal de Estremoz, 2005.

20. Informações amavelmente prestadas pela Comissão de Festas.

21. Parte I, Livro IV, capítulo XI, p. 327. O topónimo *Fragoso* remonta ao início da nacionalidade estando já registado na "Carta de Doação do Couto à Ermida de S. Vicente de Fragoso por D. Afonso Henriques no ano de 1127", *vd.* José Joaquim Saleiro Beirão, *Fragoso. Um Couto em Terras de Neiva (1127 – 1833)*, (2002). *Vd.* também Teotónio da Fonseca, *O Concelho de Barcelos Aquém e Além-Cávado*, 1987, p. 237, (1ª ed. 1948).

22. P. António C. Costa, *Corografia Portuguesa* (1706), 2ª ed. 1868, pp. 267 - 268.

23. Vd. Teotónio da Fonseca, *op. cit.*, ou Saleiro Beirão, *op. cit.*.

> encontrou água fresca para a sede que a todos abrasava e então abençoando um penedo, dele brotou a água que ainda hoje dele jorra, considerada com virtudes para curar doenças e com a característica, segundo a mesma lenda, de fazer fermentar a massa do pão de milho, sem que seja preciso fermento. Tal foi em tempos a fama da miraculosa água, que até da Galiza ali vinham buscá-la para a cura de todas as moléstias. A outra versão mais recente é contada da seguinte forma: - Quando a comitiva da Rainha que mais tarde a Igreja santificou, parou no local, foi logo rodeada pelas crianças da localidade, para ver aquela de quem se contavam já milagres e prodígios e como fazia muito calor a soberana perguntou às crianças: -"o que quereis beber, água ou vinho?" e estas em coro responderam - água!... A Rainha estendeu a mão sobre a dura rocha granítica e a água começou a cair em tal abundância, que todos dessedentou e através dos séculos, até hoje continua a cumprir essa missão àqueles que queiram subir os quinhentos metros que a separam da capela, subindo a encosta pelo lado esquerdo, pelo caminho ao lado do arroio que desce o monte de S. Gonçalo.
>
> Por esta razão, e pelas curas que operou, segundo a lenda, a fonte tem vários nomes, que são Fonte de Santa Isabel, Fonte da Virtude e Fonte Santa[24].

É de notar que na primeira versão há evidente contaminação com o Ciclo dos Milagres de Nossa Senhora – o motivo do pão que cresce aparece na Cantiga de Santa Maria nº 258 ("Como Santa Maria acrescentou a ua boa dona a massa que tiinha pera pan fazer") e na lenda "A pobrezinha e os grãos de milho"[25]. A segunda resulta de evidente apropriação da "lenda das fontes" de S. Gonçalo de Amarante, que deu nome ao fronteiro monte de S. Gonçalo, onde existia ermida de grande devoção, recentemente reconstruída em local próximo[26].

> No Alto Neiva, a sul de Valença, e assim quase no termo da parte portuguesa do caminho que subindo de Ponte de Lima entrava na Galiza por Tui, outra lenda, de novo de natureza etimológica, recorda a passagem da rainha por Fontoura. Nesse lugar terá pernoitado D. Isabel e nessa noite, na fonte que ainda hoje podemos ver na Quinta do Alto, das águas brotaram palhetas de ouro.

Na tradição lendária isabelina, o bordão oferecido à rainha pelo arcebispo de Compostela é por vezes investido de poderes mágicos, numa dupla contaminação com o imaginário tradicional e com a tradição bíblica.

Assim, na "lenda do mausoléu que dá um salto", o pesado túmulo, mandado fazer por D. Isabel e que as águas do Mondego ameaçavam, tocado pelo bordão da rainha "salta" milagrosamente para o piso superior da igreja de Santa Clara-a-Velha. Correia Lacerda, bispo do Porto, não hesitou em incluir este prodígio na sua biografia de D. Isabel.

---

24. Vd. Manuel da Costa Pereira, "Os Caminhos de Santiago na Região do Baixo Neiva", *III Encontro Sobre os Caminhos Portugueses a Santiago*, Valença, ed. Câmara Municipal de Valença, 1997, pp. 270-271.

25. *Apud* Idália Farinho Custódio, Isabel Cardigos, Maria Aliete Farinho Galhoz, *Património Oral do Concelho de Loulé, vol. I, Contos*, Loulé, ed. Câmara Municipal de Loulé, 2004.

26. No local da desaparecida ermida existe um marco geodésico.

Nalgumas versões de outra lenda isabelina - a "lenda das águas do Tejo que se apartam" - a rainha caminha sobre o seu bordão no meio das águas do rio que se abriram para lhe dar passagem até ao túmulo de Santa Iria, guardado no fundo do Tejo. Esta curiosa lenda, em que se une uma tradição popular de artes mágicas com a tradição bíblica, teve origem num acontecimento real, a visita de D. Dinis e D. Isabel a Santarém, cerca de 1320. Referida no início do processo de canonização[27], foi incluída por Brandão na 6ª parte da *Monarquia Lusitana* e narrada por Vieira no *Sermão da Rainha Santa Isabel*, pregado em Roma, na Igreja dos Portugueses. Um painel de azulejo figurativo setecentista, da capela do castelo de Estremoz, evoca-a, sem no entanto aludir ao bordão.

Tal como as rosas, o hábito, a coroa e as armas de Portugal e de Aragão, o bordão de peregrina é um emblema essencial da iconografia isabelina. Com ele D. Isabel está representada em numerosas gravuras e pinturas, sobretudo de referência franciscana. Com ele e com a sarcela de romeira quis ser evocada no belíssimo túmulo de pedra, por ela própria mandado fazer em vida[28]. Na estátua jacente, que constitui o único retrato fidedigno, Isabel de Aragão e de Portugal ficou para sempre representada, por sua vontade expressa, como rainha - com a coroa na cabeça e rodeada pelas armas de Portugal e de Aragão e do Império, embora envergando o hábito de burel e o cordão de nós - e como peregrina - com o bordão e a sarcela, emblemas dos romeiros que, no longínquo ano de 1325, recebera no santuário de Santiago de Compostela. Cidade que ainda hoje conserva a memória da *Rainha Peregrina* –mesmo que já poucos o recordem– no nome da antiga e movimentada *Rua da Raiña* e também na bela e raríssima imagem, de proveniência desconhecida, onde está representada como simples peregrina, com o chapéu de romeira e as vieiras do Apóstolo. Imagem que se conserva no *Museu das Peregrinações*, aguardando a visita dos numerosos viajantes que hoje, como séculos atrás, continuam a demandar a bela cidade de Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFIA

BARRAL IGLESIAS, Alejandro e SUÁREZ OTERO, José , *La Catedral de Santiago de Compostela*, León, Edilesa, 2003.

BEIRÃO, José Joaquim Saleiro, *Fragoso. Um couto em Terras de Neiva (1127 – 1833)*, Fragoso – Barcelos, ed. do Autor, 2002.

27. A rainha D. Isabel foi canonizada por Urbano VIII em 1625.

28. Conserva-se presentemente no coro baixo de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra.

CIDRAES, M. Lourdes, "O mito da *Rainha Santa* – uma tradição popular e religiosa", *Revista Lusitana* (Nova série) nos 19 – 21, Lisboa, Ed. Colibri, 2004, pp. 31-80.

COSTA, P. António Carvalho da, *Corografia Portugueza e Descripçam Topografica*, tomo primeiro, Braga, Typ. Domingos Gonçalves Gouveia, 1868.

FONSECA, Teotónio da, *O Concelho de Barcelos Aquém e Além – Cavado*, Barcelos, Sta. Casa da Misericórdia Barcelos / C. M. Barcelos, 1987.

LACERDA, Correia, *Vida, Morte e Milagres de Santa Isabel, sexta rainha de Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, (1680).

LISBOA, Frei Marcos de, *Crónica dos Frades Menores da Província de Portugal*, edição da F.L.U.P., organização, introdução e índice de C.I.H.E., Porto. Universidade do Porto, 2001, (1562).

Livro que fala da boa vida que fez a Rainha de Portugal Dona Isabel, e de seus bons feitos e milagres em sua vida e depois da morte (séc. XIV), manuscrito do séc. XVI (Museu Machado de Castro, Coimbra); ed. de Frei Francisco BRANDÃO, "Relaçam da vida da gloriosa Santa Isabel, Rainha de Portugal", *Monarquia Lusitana, 6ª parte,* (1672); ed. de José Joaquim NUNES, *Vida Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*, *Bol. da Academia das Ciências*, *Classe de Letras*, LXIII, 1920.

LOPES, Fernando Félix, "Santa Isabel de Portugal e outros estudos", in *Colectânea de estudos de História e Literatura*, vol. III, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1997.

MARTINS, Mário, *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, 2ª ed., Lisboa, Ed. Brotéria, 1957.

MORENO, Humberto Carlos Baquero, "Vias portuguesas de peregrinação a Santiago de Compostela na Idade Média", in *Revista da Faculdade de Letras*, vol. III, Porto, 1986.

PEREIRA, Manuel M. da Costa, "Os caminhos de Santiago na região do Baixo Neiva", in *III Encontro sobre os Caminhos Portugueses a Santiago*, Valença, C. M. de Valença, 1997.

RODRIGUES, Sebastião Antunes, *Rainha Santa Isabel, Cartas Inéditas e Outros Documentos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1958.

SANTIAGO, Fr. Francisco de, *Chronica da Santa Província de N. Senhora da Soledade*, tomo primeiro, Lisboa, of. Miguel Manescal da Costa, 1762.

VASCONCELOS, António Garcia de, *Evolução do Culto de Dona Isabel de Aragão, Esposa do rei lavrador Dom Diniz de Portugal (A Rainha Santa)*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1894.

ÁLVARO CUNQUEIRO, O CAMINHO DE SANTIAGO E OUTRAS PEREGRINAÇÕES

Xosé-Henrique Costas
Universidade de Vigo

Resumo: A temática jacobeia, ou de modo mais geral o recurso literário à *peregrinatio*, quer seja a Compostela, quer a outros lugares santos ou de atracção mágico-mítica, é constante e recorrente na produção jornalística e literária de Álvaro Cunqueiro. Apresentamos nesta contribuição uma análise da mais de meia centena de artigos publicados no *Faro de Vigo* nos quais Cunqueiro aborda o tema da peregrinação jacobeia ou das peregrinações a lugares mágicos em geral. Estes artigos abrangem um amplo leque cronológico que vai de 1959 a 1981.

A temática jacobeia cunqueiriana gira ao redor de cinco grandes eixos: lendas e presenças jacobeias ao longo do caminho francês; inventário de peregrinos reais; inventário de peregrinos fantásticos e literários; milagres do Caminho e de Santiago; e outros mitos e histórias relacionados com o senhor Santiago. Nós cruzamos estes eixos temáticos cos tópicos cunqueiranos presentes ao longo da sua obra.

Assim, depois de analisarmos isto, deduzimos tres conclusões:

1.- O Caminho para Cunqueiro é uma alegoria da história da humanidade, representada pela história da Europa que desde a pre-história se encontra e conflui peregrinando no Caminho.

2.- Cunqueiro lamenta a perda do mistério, da magia e do esoterismo do Caminho a finais da década de 50 e começos de 60. Lamenta o estado de postração e abandono e reclama a recuperação do caminho como lugar de encontro mágico e espiritual. Deste jeito, o trecho galego do Caminho de Santiago converte-se numa peregrinação pela alma do país; é, sem dúvida nenhuma, uma peregrinação à cerna do ser galego e da Galiza, ou uma reflexão em torno de nós.

A temática jacobeia, ou de modo mais geral o recurso literário à *peregrinatio*, quer seja a Compostela, quer a outros lugares santos ou de atracção mágico-mítica, é constante e recorrente na produção jornalística e literária de Álvaro Cunqueiro. Para além das numerosas citações e referências presentes nas suas obras, temos fichados mais de meia centena de artigos no *Faro de Vigo* nos quais Cunqueiro aborda, directa ou tangencialmente, o tema da peregrinação jacobeia ou das peregrinações a lugares mágicos em geral. Estes artigos abrangem um amplo leque cronológico que vai de 1959 a 1981, apesar de a maioria deles ter sido publicada nos anos 1962, 1963 e 1964.

Antes de mais nada, deixemos estabelecido que Cunqueiro quando viaja ("levado por moi queridas e ensoñadoras lecturas", como costumava dizer) de

certo modo também peregrina: quando vai em viagem à Sicília peregrina aos tem-plos gregos de Agrigento e compõe poemas de tipo panteísta, quando vai a Catalunya procura os ares dos peregrinos que foram a diversos lugares onde reina o mistério[1]; quando vai a Elsinor perseguindo as lembranças de Hamlet; quando vai aos outeiros de Hastings à procura da alma de Harold Godwison; ou quando voa a El Aaiún em busca da sombra da deusa Sherezade nas haimas sarianas. Sempre a mesma disposição de espírito ante o possível mistério, perante a presença segura do maravilhoso.

Por isso Cunqueiro é eterno viajante, eterno peregrino, eterno sonhador, embora não se mova da mesa de trabalho e viaje, peregrine ou sonhe através das páginas dum livro.

O historiador e crítico de arte Francisco Singul compilou no volume *Álvaro Cunqueiro en el camino de Santiago* (2004) sete crónicas de viagens pelo Caminho de Santiago, guiando um seat seiscentos chamado "Don Gaiferos", desde o Cebreiro até Compostela, publicadas no *Faro de Vigo* entre 14 e 24 de Outubro de 1962, junto com dez artigos mais de temática jacobeia publicados todos eles a 25 de Julho de distintos anos entre 1951 e 1974. Coincidimos com ele ao afirmar que a temática jacobeia cunqueiriana gira ao redor de cinco grandes eixos:

a) Lendas e presenças jacobeias ao longo do caminho francês.

b) Inventário de peregrinos reais.

c) Inventário de peregrinos fantásticos e literários.

d) Milagres do Caminho e de Santiago.

e) Outros mitos e histórias relacionados com o senhor Santiago.

Antes de passarmos a desenvolver cada um destes eixos através da produção de Cunqueiro, tenhamos em conta previamente uma série de considerações acerca da produção literária e jornalística cunqueiriana de temática particularmente jacobeia ou geralmente peregrina.

No plano real, Cunqueiro lamenta a perda do mistério, da magia e do esoterismo do Caminho a finais da década de 50 e começos de 60. Lamenta o estado de postração e abandono e reclama a recuperação do caminho como lugar de encontro mágico e espiritual.

Esse estado de abandono e amnésia do glorioso passado medieval do caminho é, claro está, uma metáfora do estado de abandono e amnésia do passado do país. As pessoas não sabem que por esse humilde carreiro passou o mais ilustre da cristandade, reis e cavaleiros, damas e princesas, bispos e papas, mendigos e muitos homens e mulheres de fé da Europa toda. As pessoas

1. Veja-se o poema intitulado "A espiña no pé do romeiro", do *Herba aquí ou acolá* (1991:102)

esqueceram-se, as pessoas já não dão valor, as pessoas estão cegas de amnésia e ignorância. Deste modo, o Caminho, no trecho galego, é uma fotografía da história da Galiza.

A peregrinação de Cunqueiro pelo trecho galego do Caminho de Santiago converte-se numa peregrinação pela alma do país... nos textos de Cunqueiro está omnipresente a história, os costumes, a gastronomia, a etnografia, a arte, as lendas, os contos, a paisagem, a língua, a arquitectura, a fina ironia, o humor, a resignação... a peregrinação pelo trecho galego é, sem dúvida nenhuma, uma peregrinação à cerna do ser galego e da Galiza, ou uma reflexão em torno de nós.

Muito se tem comentado e escrito sobre a adscrição de Cunqueiro ao regime franquista e o seu aparente não-compromisso com a literatura social e, por outro lado, pertença a uma linha literária qualificada de "escapista, evasionista ou puramente esteticista", o que tem valido muitas críticas à sua pessoa e à sua obra.

Porém, as últimas investigações[2] são unânimes ao assinalarem que o esteticismo aparentemente alheio à situação sócio-político-cultural do momento, em Cunqueiro é subtil intervenção política, sendo salientável a sua tendência para o esperpento e para a deformação mítico-literária como método sofisticado de denúncia social, ao mesmo tempo que o seu "realismo mágico" é agora percebido como uma estratégia de resistência. Vai ainda mais além Méndez Ferrín ao afirmar sem ambiguidades que

> "...Álvaro Cunqueiro, lonxe de ser un escritor etéreo, anxélico, asexuado, apático, en materia política era un real e auténtico militante. Onde mais isto se notaba era nos seus artigos de prensa."(Méndez Ferrín 1999:16)

Cunqueiro denuncia o estado calamitoso que apresenta o Caminho chegando mesmo a criticar com azedume as autoridades políticas e culturais por permitirem que as silveiras do esquecimento invadam o Caminho e o fechem. Cunqueiro, como homem instalado no regime, podia fazê-lo e fê-lo. Outros que também estavam com o regime nunca fizeram crítica nenhuma.

Vem isto a propósito porque Cunqueiro nunca deixa de denunciar com tristeza o abandono do Caminho, as reconstruções aberrantes do património peregrino, assim como as destruições irremediáveis desse património artístico, histórico, arquitectónico, literário e espiritual. Critica com dureza os responsáveis por esta destruição contra o património que ele considera da humanidade. Um escritor afecto ao regime calar-se-ia. Cunqueiro não se calou.

---

2. Vid. Nogueira Pereira, M. X. (2005): *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro*, pp. 646-671. [Tese de Doutoramento defendida na USC, inédita.]. Pérez-Bustamante, A. S. (2000: 166-177): "Álvaro Cunqueiro", in D. Villanueva (coord.): *Galicia. Literatura*. T XXXV, A Coruña: Hércules, pp. 166-177. Tarrío Varela, A. (2001): "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro", in *Ínsula* nº 536: 9-11; Tarrío Varela, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.

Temos também no *Faro de Vigo* quatro artigos, com fotos de Javier Vázquez, doutra peregrinação que fez Cunqueiro desde Roncesvalhes até ao Cebreiro, publicados de 23 a 26 de Junho. Estes artigos são um guia histórico, artístico, paisagístico, ambiental, mitológico, etnográfico, espiritual e humano do Caminho antes deste entrar na Galiza. O românico, as pontes e os seus mistérios, as fontes, as evocações evanescentes de damas doutrora são sempre trasuntos assuntos literários e assuntos vitais que permitem ao autor fazer umas exposições luminosas, íntimas e ao mesmo tempo retranqueiras (irónicas) do Caminho.

Em todas as peregrinações que levou a cabo, Cunqueiro sempre se confessou "viaxeiro finxindo ser peregrino", mas admite que o Caminho, os caminhos de peregrinação todos, deixaram nele um pouso emotivo no coração.

Todos os registos e recursos cunqueirianos, todas as suas estratégias narrativas, estão tópica e felizmente presentes nos artigos jacobeus e, aínda, nas antologias do citado livro de Francisco Singul:

a) A concepção lírica da cultura e da vida. Cunqueiro é, acima de tudo, poeta, e nunca se subtrai a esta condição. Os seus olhos e a sua sensibilidade são os dum poeta.
b) A mistura constante da vanguarda e do neotrovadorismo. As damas e os cavaleiros que passaram no caminho evocam-nos os seus rondeaux à maneira villoniana, os seus poemas neotrovadoristas, mas agora misturados com motivos actuais.
c) A tensão dramático-opositiva entre o real e o fantástico, entre o que foi e o que pôde ter sido, de maneira que não sabemos o que é verdadeiro e o que é invenção ou ficção literária.
d) A libérrima e aparentemente caótica mistura de elementos, personagens, épocas, situações, lugares e factos reais e fantásticos.
e) O realismo atemporal, mistura feliz de história fora do tempo e realismo mágico, uma acronia desconcertante e ao mesmo tempo sedutora.
f) O humorismo fresco e retranqueiro, por vezes saudoso e melancólico mas sempre deformador e surpreendente.
g) A saudade poética dos peregrinos e damas doutrora: Dom Gaifeiros, Isabel de Aquitânia, Sofia da Holanda, Isabel de Lemos, Guilhaume de Aurilhac, etc.

Cruzemos agora estes tópicos cunqueiranos com os cinco eixos temáticos das *peregrinatios*:

1.- Lendas e presenças jacobeias ao longo do Caminho francês:

Há uma série de artigos onde Cunqueiro fala de diversas lendas e tradições jacobeias, como "Els fanalets de Sant Jaume" (30/11/67), onde nos relata a

bela tradição lleidatá dos fachinhos de Santiago e outros temas jacobeus catalães, como a fundação da igreja de Sant Jaume del Peu del Romeu, etc; "Santiago peregrino" (25/7/64); "De la peregrinación" (4/3/65), "Meu Santiago" (24/7/60), etc. Neles Cunqueiro faz um percurso pelos principais pontos por onde passa o Caminho, conta as lendas jacobeias destes lugares, os relatos populares das aparições do apóstolo a diversos peregrinos, etc. São paisagens e lendas de peregrinos vivas na memória dos camponeses, são igrejas, capelas e hospitais onde cada pedra fala do Caminho e do milagre, são restos e rastos, agora restolho e desleixo, dum passado misterioso que resiste a desaparecer sob a lousa da ignorância.

2.- Inventário de peregrinos reais.

Cunqueiro lamentava a escassez de peregrinos na época em que ele fez o Caminho sentado no seiscentos "Don Gaiferos". Ele peregrinava procurando os ronseis, as pegadas, os aromas de todos os peregrinos de antano, procurando a magia, o esoterismo, o recendor do Grial e o rasto dos guerreiros santos.

O Caminho fizeram-no santos, reis e rainhas, a flor da cavalaria, ricos burgueses, monges e mendigos, viúvas e muita gente humilde, todos com as suas culpas e esperanças. Cunqueiro fala de todos eles, de personagens reais, às vezes em peregrinações imaginárias, como quando sonha com Carlos Magno peregrinando guiado por uma estrela azul desde Aquisgrao[3], ou Dante[4], ou um monge de Móstar convertido em faisão dentro duma gaiola prateada (8/8/63)[5], ou o coração do aragonês D. Rodrigo Velaz, levado a Compostela por um seu criado anão e negro (27/6/64), ou Sofia da Holanda, esmolando e descalcinha de pé e perna, em 1175 (4/3/65), ou o alfaiate picardo Guilhaume Manier (18/1/67), ou numerosos peregrinos de diversas nacionalidades: ingleses, flamengos, bretões, arménios, holandeses, etc, de quem fala em numerosos artigos e cujas histórias toma de livros de viajantes a Espanha e Portugal e logo deforma a seu bel-prazer, reinventando a história. No artigo "Le pelerin par le chemin" (1/1/65) temos um sintético resumo do Caminho e dos caminhantes, tanto ilustres como anónimos, que a Compostela foram.

Sente Cunqueiro autêntico fascínio e devoção pelos túmulos de cavaleiros e damas soterrados nas igrejas do Caminho, imagina as suas vidas, os seus

3. No artigo intitulado "Carlos Barba Florida", de 5/11/63.

4. Não o Dante da *Comédia*, mas o da *Vita Nuova* e o do *Canzionere*, no artigo "Le pelerin par le chemin", de 1/1/65.

5. Fala dum monge de Móstar que se converteu em faisão por comer faisão na Sexta-Feira Santa, e foi levado em peregrinação a Compostela numa gaiola de prata. Não se sabe se voltou à forma humana ou se ficou faisão. Se tal foi assim –diz Cunqueiro- é com certeza o pai de todos os faisões galegos.

medos e alegrias, ...é o eterno "ubi sunt" perfeitamente encarnado pelas damas de Vilar de Donas e nos cavaleiros de Villalcázar de Sirga[6].

> Se hoxe sentamos á beira do camiño e tomamos na man destra un puñado de pó, ¿recoñeceremos as lonxanas impaciencias, aquelas todas impaciencias que provocaron, extrema necesidade do humano corazón, o milagre? (25/7/58)

As *peregrinatios* de Cunqueiro vão a Compostela na sua maioria, mas também vão aonde obra o prodígio, a magia, o milagre: Nossa Senhora do Puy, Roma, Rocamador, O Cebreiro do Santo Grial, Loreto, etc. As peregrinações de Cunqueiro têm por objecto a procura do maravilhoso e do sobrenatural.

3.- Inventário de peregrinos fantásticos e literários.

Assim como no apartado anterior Cunqueiro se tem de cingir –muito relativamente–, a notícias históricas, no inventário de possíveis peregrinos ou de peregrinos literários o fluxo imaginativo é surpreendente: um monge nestoriano da corte do grande Mongka Khan (29/4/65), um peregrino anónimo que aparece no relato 37 dos *Safarnam* de Nasir-i-Husraw (29/10/64); São Froilão de braço dado com Giraldo de Aurilhac (6/10/64); a Virgem Maria, toda escoltada por Sir Galaaz, D. Quixote e o mais puro e nobre da cavalaria andante (9/8/64), diversas personagens de Shakespeare e Rabelais[7], ou mesmo o tabelião e alquimista francês Nicolás Flamel (28/2/59).

Noutros artigos peregrinam a Compostela Sir Percival, "lucindo elmo brilhante polas aldeas todas", e Merlim, que abraça e dialoga com D. Santiago sobre os muitos e muito variados enigmas da vida[8]. D. Hamlet, Fausto, D. Édipo, também teriam peregrinado, segundo Cunqueiro, para quem "cada peregrino é un vaso secreto cheo de prodixios".

Toda a cristandade, a real e a imaginada, não importando a época, terá peregrinado a Compostela. Cunqueiro dizia que o caminho é eterno como um rio, e precisamente o Caminho é assim metáfora da vida, da história da humanidade representada na história da Europa. O Caminho é assim o rio Europa que, depois de regar as veigas de muitas terras e dar de beber a muita gente, vai morrer no mar de Fisterra.

---

6. Lembremos os esplêndidos rondeaux que escreveu para estas damas soterradas em igrejas jacobeias.

7. Veja-se o artigo "Lo que canta Ofelia", de 12/6/59, em que fala das referências jacobeias da primeira canção do quarto acto, quinta cena, do *Hamlet*; ou também "Como Gargantúa comió en ensalada seis peregrinos", de 3/7/64.

8. Veja-se o artigo "De Gaiferos y otras peregrinaciones", de 25/7/58.

4.- Os milagres do Caminho e de Santiago.

O Caminho é magia e mistério para Cunqueiro. Costumava dizer que em redor do mistério há outros mistérios, como em redor do Caminho há outros muitos caminhos. "Sen a expectación ante o posible prodixio, facer este Caminho é vaidade", deixou escrito em 1964.

Cunqueiro confessa que "mentres facía o camiño cara ao Apóstolo, desde Roncesvalles ao Cebreiro, polas noites poñíame a ler nos "Milagres de Santiago", na excelente edición crítica de José Luís Pensado"[9]. Reproduz parcialmente alguns destes milagres e inventa outros. Num artigo intitulado precisamente "Contando milagros", de 30/9/64, inventa dois supostos milagres, profaníssimos e irónicos, e afirma a seguir que "Historias destas cóntoas para min mesmo en segredo. ¡Como se non fosen bastantes para decorar o camiño as verdadeiras que veñen nos libros antigos! ¡Que Xacobe me perdoe!". O Caminho é motivo e fonte de inspiração para o conto ma-ravilhoso, porque, como diz neste mesmo artigo: "o camiño abánache a alma, ábreche os ollos e ves alén das sombras, e o prodixio posible forma parte dunha orde marabillosa. E sen te decatares, inicias o relato..."

Agora bem, o tema mágico mais repetido em toda a produção de Cunqueiro é o do dom das línguas do Caminho. Já num artigo intitulado "Meu Santiago", de 24/7/60, falava da impressão que lhe tinham causado os confessionários da catedral, onde confessavam em muitas línguas[10].

> "O Camiño de Santiago ten o don de linguas. Sentados no camiño, a unha sobra fresca, quizabes vemos na lonxanía unhas torres, que serán as de Santiago, pero poderían ser as de París ou as de Cracovia, as de Vilna ou as de Maguncia, e saudamos outros peregrinos que pasan, as nacións e as linguas, que van dialogando co camiño, que ten o don destas".

Porque para Cunqueiro a Europa fez-se a peregrinar, e reclama em várias ocasiões a liberdade de todos os caminhos da Europa que conduzem aos antigos e santos lugares de peregrinação, cristã ou pagã, o que é nem mais nem menos que reclamar a unidade duma Europa sem fronteiras.

O Caminho tem o dom das línguas já desde tempos bem antigos, porque nas fabulações de Cunqueiro "Gaiferos de Mormaltán falaba francés sonoro de Aquitania con Bernal de Bonaval, que soamente sabía galego, e entendíanse moito ben. E entendéronse Francesco co seu claro toscano e Cotolai co seu romance compostelán"[11].

---

9. No artigo "Los milagros que contó Calixto", de 25/6/64.

10. Diz nesse artigo: "Cando, case un neno aínda, visitaba por primeira vez a Catedral compostelá, foi para min unha sorpresa inesquecible ler nos confesionarios os letreiros que anunciaban o don de linguas: «Pro lingua gallica, pro lingua anglica et germanica, pro lingua hungarica»..."

11. Veja-se o artigo intitulado "San Martiño y los magostos", de 12/11/64.

5.- Outros mitos jacobeus

Para irmos pondo termo a esta intervenção, vou-me referir, de entre os muitos mitos e tópicos jacobeus tratados também por Cunqueiro, a um dos mitos de máxima e conflituosa actualidade. A imagem que oferece Cunqueiro de Santiago é a de um ser extraordi-nário, mágico, mítico, literário e pacífico. Por isso rejeita radicalmente a falsa imagem de "Matamouros" iconograficamente tão manipulada pela Igreja católica e pelos regimes nacional-católicos espanhóis.

Já a 23/5/63 Cunqueiro, num "Envés" intitulado "Santiago en Clavijo", falava sobre a inventada intervenção de Santiago nesta batalha, em 844:

> Sospeito, a pesar de toda a iconografía castrense xacobea, que Santiago non usou do ferro e se limitou a entusiasmar o cristián.

Para informar-nos a seguir, noutro artigo, de que na miniatura do fólio 2vº do Tumbo B (1326) do Arquivo da Catedral de Santiago, o apóstolo aparece a cavalo sobre inimigos vencidos, mas não são mouros os vencidos aos pés do cavalo: são cristãos.

Isso sim, Cunqueiro faz um exercício de erudição, desmitificação e panteísta e ecuménica universalidade ao escrever deste Santiago que "o cabalo era irreprochablemente branco, como o de todos os xinetes divinais que baixan, auxiliadores, ás batallas dos homes". Também nos informa de que o cavaleiro Santiago foi buscar este cavalo aos prados celestiais, "que son coma os prados onde nace o Miño", a súa terra.

Termino esta invervenção sublinhando que os caminhos de peregrinação, como todos os rios e todos os caminhos, são lugares de encontro e de comunicação. A memória melancólica de Cunqueiro tem saudades a meados do século XX do peregrinar românico e gótico, e para combater a morrinha ou saudade inventa um mundo onde mistura acronia, realidade e fantasia em torno do Caminho, porque sente um autêntico fascínio pelos milagres, pelos enigmas, pelo esotérico, pela magia dos factos sobrenaturais e maravilhosos, viajando com humildade e retranca através da história e das personagens históricas.

O apóstolo é mais outra cara do complexo poliedro humano que construiu Cunqueiro na sua obra, como Ulisses, Hamlet, Otelo, Harold Godwison, D. Gaifeiros, Arnau Daniel, Édipo, etc., Santiago é humanizado por Cunqueiro e elevado assim à categoria do homem-mágico que ele sonhava em cada homem.

Ele é muito consciente da invenção do sepulcro apostólico e da utilização deste mito jacobeu por parte de poderes régios e eclesiásticos, mas tanto lhe faz, ele sabe que por cima do mito está o prodígio e que o Caminho é muito

anterior à chegada do cristianismo, que é puro sincretismo. O Caminho para Cunqueiro é, deste modo, uma alegoria da história da humanidade, representada pela história da Europa, da Europa que desde a pre-história se encontra e conflui peregrinando no Caminho, onde ele busca com a imaginação memórias de todos os oferecidos de antigamente. Ou como ele escreveu:

> Posto no camiño, eterno coma un río, todo se me fai mais fácil e prodixioso. Mesmo que as nacións europeas se encontren nel e aprendan.

BIBLIOGRAFIA

CUNQUEIRO, Á. (1991): *Herba aquí ou acolá*. Edición comentada e aumentada por Xosé-Henrique Costas. Vigo: Galaxia.

MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1999): *Clásicos e modernos: tres leituras poéticas*. A Coruña: Departamento de Filoloxía Francesa e Galego-Portuguesa.

NOGUEIRA PEREIRA, M.X.: *Estratexias narrativas na obra de Cunqueiro* [Tese de Doutoramento inédita defendida en 2005 na Facultade de Filoloxía da USC].

PÉREZ-BUSTAMANTE, A.S. (2000): "Álvaro Cunqueiro", en D. Villanueva (coord.): *Galicia. Literatura*. T. XXXV, A Coruña: Hércules, pp. 166-177.

SINGUL, F. (2004): *Álvaro Cunqueiro por el camino de las peregrinaciones*. Barcelona: Alba Editorial.

TARRÍO VARELA, A. (1989): *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia.

TARRÍO VARELA, A. (2001): "Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro", en *Ínsula,* nº 536, pp. 9-11.

XXVII

OS SISTEMAS CULTURAIS NA LUSOFONIA HOJE

A CIDADE LUSO-AMERICANA NA LITERATURA DE VIAGEM: LOCAL DE ENCONTROS, ESPAÇO DE ALTERIDADE (NOTAS DE PESQUISA)*

Amilcar Torrão-Filho
Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade (CIEC) UNICAMP

Resumo: A historiografia sobre a cidade colonial luso-americana é muito marcada por uma dicotomia ordem/desordem, fazendo da cidade portuguesa imagem de desordem e desleixo de seu colonizador português. Muitas destas imagens foram forjadas nos textos de viajantes estrangeiros. O objetivo deste texto é tratá-las como imagens conceituais e especulares, que refletem uma relação de alteridade com a Europa, e buscam por meio de uma retórica própria, transportar a diferença. Uma operação de decifração e de entendimento do outro, que revela um desejo de conhecimento de si mesmo, que está na base das viagens científicas que se iniciam no século XVIII.

Palavras-chave: Literatura de Viagem; Viagens Científicas; Cidade colonial; Urbanismo; Alteridade.

A cidade que os viajantes descreveram, e que foi muitas vezes reproduzida na historiografia, é caracterizada como espaço de desordem e de ameaça, onde não apenas a irregularidade de suas ruas e residências, mas também seus habitantes rudes e primitivos, são no mínimo um cenário pitoresco nos trópicos, além de uma sempre possível ameaça de barbárie. Faltam-lhe os atributos de civilidade, de desenvolvimento, que transformam um aglomerado urbano numa verdadeira cidade. Embora a maior parte dos viajantes que visitaram o Brasil no período do qual tratamos, final do século XVIII e início do XIX, tivessem como objetivo a classificação ou descrição da natureza exuberante e tropical, tão distinta da paisagem européia, as cidades nunca deixaram de chamar a atenção, mesmo de naturalistas, como Saint-Hilaire ou Gardner, influenciando toda uma historiografia sobre a cidade colonial no Brasil. Pois mesmo o relato mais científico busca sempre "descrever de modo mais exaustivo e profundo os diversos elementos que compõem cada lugar", não apenas para dar um toque local, mas como parte do processo de

(*) Esta comunicação apresenta resultados de pesquisa de doutorado em andamento, realizada na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A participação neste Congresso contou com o auxílio do Fundo de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FAEPEX), da Pró-Reitoria de Pesquisa da Unicamp, a quem agradeço, bem como ao apoio de minha orientadora Maria Stella Bresciani.

conhecimento do lugar visitado; pois para estes cientistas do século XIX, "a ciência devia buscar descrever a totalidade dos elementos que atuavam em um fenômeno local".[1] Isso significava descrever as cidades, a forma de governo, a economia, a história e mesmo propor "*projetos* de intervenção na sociedade de seu tempo".[2]

Nos espaços urbanos, os viajantes encaravam uma alteridade mais complexa do que a natureza "selvagem e tropical" da América. Esta natureza era de uma oposição muito clara à tradição européia e impunha o seu estranhamento e sua diferença por si mesma; as cidades luso-americanas, apesar de seu aspecto ocidental, encerravam população e hábitos muito diferentes, ainda que o "cenário urbano" pudesse sugerir alguma semelhança com a Europa. Tomemos Spix e Martius em sua conhecida descrição do Rio de Janeiro:

> Língua, costumes, arquitetura e afluxo dos produtos da indústria de todas as partes do mundo dão à praça do Rio de Janeiro aspecto europeu. O que, entretanto, logo lembra ao viajante que ele se acha num estranho continente do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda parte, assim que põe o pé em terra. Esse aspecto foi-nos mais de surpresa que de agrado. A natureza inferior, bruta, desses homens importunos, seminus, fere a sensibilidade do europeu que acaba de deixar os costumes delicados e as fórmulas obsequiosas de sua pátria.[3]

Na materialidade da cidade, em suas casas, ruas e comércio, Spix e Martius identificam semelhanças com as cidades européias; no entanto, a imagem invertida do espelho do viajante encontra na ausência de civilidade, na impressão desagradável de corpos escuros, cheiros nauseantes, a imagem da alteridade que viera buscar na América. Se a natureza tem sua alteridade no espaço, na vegetação e nos animais, na cidade o europeu a encontra menos no traçado urbano ou nas construções, mas no próprio homem que a habita e no desencontro de temporalidades distintas que separam o *Novo* do *Velho* Mundo.

Tratarei de algumas destas imagens forjadas nestes relatos de fronteira, que são as narrativas de viagem, que procuraram descrever e interpretar as cidades luso-americanas.

A Arquitetura

Por mais parecidas que fossem com as cidades européias, esta aparência quase sempre se revelava um simulacro. Na maior parte das vezes o que

1. Lorelai KURY, 2001b, p. 870. Cf. também 2001a.
2. Cristina Carrijo GALVÃO, 2001, p. 17.
3. Johan Baptist von SPIX, Carl Friedrich Philipp von MARTIUS, 1976, v. 1, pp. 41-42.

surpreende é a sua pobreza assustadora. A sujeira é algo constantemente percebido pelos autores e, para Freycinet, uma das causas que predispõem cidades como o Rio de Janeiro às doenças, ao lado da umidade, do solo, da presença de pântanos, do calor excessivo do verão, bem como "todos os excessos que levam à dissolução dos costumes", o abuso de certos alimentos e de banhos. A sujeira era comum em todas as ruas, presente até mesmo "nos bairros mais freqüentados da capital, com um excesso quase incrível". Some-se a isso, a pequenez das construções mal feitas das casas, "cujas fachadas ordinariamente estreitas e a profundeza considerável contribuem para dificultar a circulação do ar".[4] Dados climáticos e culturais fazem do Rio de Janeiro uma cidade propícia a endemias e epidemias mortais: o calor, as "exalações pútridas do lodo e do gás hidrogênio sulfurado e carburado que ele exala",[5] ao lado da sujeira dos naturais, tornam a cidade ainda mais insalubre.

As casas são mal arejadas, e isso, num clima tropical, fazia com que as vestes usadas dentro de casa estivessem "pouco de acordo com o exato pudor"; não era raro que as mulheres se mostrassem em casa apenas com "um simples saiote e uma camisa que, muito larga na parte de cima, recai freqüentemente dos ombros sobre os braços, seja involuntariamente, seja por um manejo bastante exagerado de coquetismo".[6] Inadequadas ao clima, ordinariamente construídas em apenas um pavimento, no máximo dois, com um grande salão dando para a rua e pequenas alcovas e corredores mal arejados, as casas do Rio de Janeiro impeliam seus moradores ao vício. Mais do que isso, haveria um "vício de construção", tantas vezes apontado pela historiografia, que construiria as casas – e cidades – de maneira irregular e inadequada, cujas causas seriam, para Freycinet, os modos e hábitos dos citadinos, "que, passando a maior parte de sua vida a dormir, a passear, a olhar pela janela e a receber de vez em quando seus amigos, só têm, de fato, necessidade de seu salão e de sua alcova"; e o segundo motivo, mais técnico, seria o preço alto dos terrenos na cidade, obrigando a se construir o máximo no menor espaço possível, dando-lhes apenas a largura estritamente necessária para que entrasse um mínimo de luz.[7]

No entanto, mais do que a escolha de normas construtivas inadequadas, haveria uma inadequação dos homens que construíam estas cidades da América portuguesa, já que os proprietários dirigiam os operários "à sua maneira", daí derivando "as inúmeras irregularidades que enfeiam os edifícios".[8] Temos uma frouxidão que deixa às ações particulares, logo, desarticuladas, desordenadas e

4. Louis de FREYCINET, 1825, pp. 162-163.

5. *Id., ibid.*, p. 163.

6. *Id., ibid.*, p. 177.

7. *Id., ibid.*, pp. 178-179.

8. *Id., ibid.*, p. 179.

desleixadas, a configuração espacial das cidades, tornando-as acanhadas, modorrentas e feias.

Muitos viajantes apontam na chegada da família real ao Brasil, um momento "civilizatório", que poderia mudar a face das cidades luso-americanas, bem como trazer hábitos mais "polidos" a esta parte da América. Para Debret, o Rio de Janeiro ao tornar-se capital do Império seria o local de onde "a civilização iria irradiar-se por todas as partes do território". O luxo criou artífices hábeis, as ciências formaram sociedades de encorajamento, "a arte conquistou adeptos e a tribuna, oradores".[9] A Corte dá uma maior dignidade ao Rio de Janeiro, na visão de Debret: as residências da nobreza, nos arredores da cidade, são novas e elegantes, as ruas são estreitas, porém bem traçadas e, ao contrário de Freycinet, o artista francês encontra nas ruas Direita e da Quitanda, casas de três ou quatro andares.[10] Se a aparência da cidade não o decepciona, isso se deve à ação civilizadora da Corte, ao reinado de D. Pedro I, já no momento da separação com Portugal, e também pela afluência de franceses que movimentavam o comércio e os serviços da capital. Um francês seria o responsável pela introdução da farinha na cidade, fazendo progredir o negócio das padarias, favorecido pelo acréscimo do consumo "provocado pela prodigiosa afluência de seus compatriotas *comedores de pão*[11]". Assim como os gregos frente aos bárbaros, os *comedores de pão* franceses vieram trazer, na visão de Debret, as Luzes da civilização às terras bárbaras da América. Como já haviam observado Spix e Martius, a aparência européia da cidade não garante a marcha da civilização; esta aparência civilizada, ocidental, no mais das vezes apresenta-se como mera ilusão, o que fica claro em outro viajante francês, o naturalista Saint-Hilaire, quando afirma que, se perto do Rio de Janeiro "podemos nos crer nos arredores de uma das grandes cidades européias, esta ilusão logo se dissipa".[12]

O Rio de Janeiro, no qual viveu entre 1808 e 1818 o negociante britânico Luccock, não tinha ainda, em sua visão, recebido as benesses da presença da Corte portuguesa. Ele afirma que os edifícios públicos das grandes cidades da Europa emprestaram aos do Rio apenas os seus nomes e finalidades,

> comunicando-lhes porém, pouca coisa além disso; pouco do seu esplendor e, se possível, menos ainda de sua propriedade. Acontece com as instituições públicas algo de mui semelhante; não passam, no geral, de arremedos pifiamente falhos dos originais que pretendem imitar.[13]

9. Jean Baptiste DEBRET, s.d., t. 1, v. 2, p. 86.

10. *Id., ibid.*, p. 90.

11. *Id., ibid.*, p. 140. Destaque meu.

12. Auguste de SAINT-HILAIRE, 1830, p. 56.

13. John LUCCOCK, 1975, p. 37.

Temos aqui duas idéias que se tornaram lugares comuns de muitos estudos sobre o Brasil e suas cidades: a de que a conformação espacial da cidade reflete, e revela, não apenas um desleixo com as edificações, mas também um descaso com a coisa pública, e de que as "idéias importadas", "fora do lugar", seriam responsáveis por esta falsa aparência européia, que sufocaria um suposto caráter nacional, na insistência em apossar-se de modelos estrangeiros que não caberiam em nossa "realidade". Para Luccock, e outros viajantes, a aparência ocidental esconde uma essência muito pouco européia ou "polida".

Na maior parte das vezes, a ilusão da aparência urbana se desfaz, revelando a precariedade da cidade construída nos "Trópicos". A Catedral carioca, na descrição de Luccock,

> consiste numa edificação baixa, singela e compacta (...). Dentro as paredes são caiadas, sem ornamentações e sujas. O altar, por sua vez, é tão simples quanto a igreja revelando o conjunto que muito pouco aproveitou de qualquer das predileções dos grandes ou dos ricos. A orquestra fica na extremidade sul, desajeitadamente pregada rente ao forro. Em redor vêem-se os sinais de muitos alicerces, muitos deles acrescidos de mato.[14]

Tão decadente é a imagem deste templo que até mesmo a natureza se apossa de seu espaço, crescendo o mato dentro do principal templo da cidade.

Para Rugendas, na Bahia havia "grande número de edifícios públicos, mas eles são muito mais notáveis pelo tamanho do que pela beleza da arquitetura".[15] Sobre Vila Rica, não deixa de sublinhar a feiúra de sua arquitetura: diz que as igrejas e edifícios públicos da cidade, do ponto de vista artístico, não apresentam nada de notável. "Datam, quase todas as igrejas e outras construções de uma época em que a arquitetura se achava em plena decadência, não somente em Portugal, mas ainda em quase todos os países da Europa".[16] Mistura de estilos, decadência, resíduos góticos, "infelizes imitações do antigo", tudo misturado sem arte. O mesmo observa Barrow, ainda em 1792, com relação ao Rio de Janeiro; se muitas das casas da cidade lhe parecem bem construídas, a maioria com dois pavimentos e cobertas de telhas, as mais belas, no entanto, possuem "este ar barroco e sombrio que têm necessariamente aquelas às quais se colocam treliças cruzadas em lugar de vidro".[17]

Costumes

A má construção e o mau gerenciamento das cidades tem como corolário a decadência dos costumes. Nos deparamos aqui não apenas com a feiúra,

14. *Id., ibid.*, p. 37.

15. João Maurício RUGENDAS, 1979, p. 86.

16. *Id., ibid.*, p. 71.

17. John BARROW, 1807, t. 1, pp. 110-111.

mediocridade e insignificância das cidades brasileiras, mas com a falta de normas mínimas de civilidade, decoro e educação. Falta ao Brasil a *urbanidade* dos modos e costumes que faz de um país uma nação civilizada. Para Lindley, por exemplo, a origem portuguesa faz os brasileiros menos civilizados. Comentando a "imundície e grosseria dos desgraçados" que o rodeiam, observa "o costume chocante de uns catarem piolhos nas cabeças dos outros", observando que este fato não é surpresa aos que "já tenham visitado a Espanha, Portugal ou o sul do continente europeu". O que choca é que o que se observa apenas entre o vulgo nestes países, no Brasil é encontrado em todas as classes.[18]

Mesmo Maria Graham, observadora arguta, muito mais simpática ao Brasil do que Lindley, não deixa de ressaltar a falta de civilidade das casas brasileiras, mais especificamente dos portugueses do Brasil. Na Bahia, visita algumas famílias portuguesas com uma compatriota britânica, notando que "as casas, na maior parte, são repugnantemente sujas". Assim como Luccock e Freycinet, ela se choca com a disposição das casas, com as celas para os escravos e cavalariças nos andares térreos, as escadarias estreitas e escuras, e com a visão de senhoras que dificilmente poder-se-ia acreditar que fossem de sociedade:

> Como elas não usam nem coletes nem espartilhos, seu corpo torna-se quase indecentemente desmazelado, logo após a primeira juventude; e isso é tanto mais repugnante quanto elas se vestem de modo muito ligeiro, não usam lenços no pescoço e raramente algum vestido com mangas. Depois, nesse clima quente, é desagradável ver algodões escuros e estofos sem nenhuma roupa branca sobre a pele. O cabelo negro, mal penteado e desgrenhado, ou amarrado inconvenientemente, ou ainda pior, *en papillote*, e a pessoa com a aparência de mal banhada.[19]

Barrow também observa a sujeira dos portugueses; afirma que felizmente, ao desembarcar no Rio, ele e sua tripulação haviam levado seus leitos, o que lhes garantiu um mínimo de comodidade e asseio, coisas difíceis de se encontrar, diz ele, em terras portuguesas.[20] Chama-lhe a atenção a grande quantidade de insetos e outros animais verminosos, que "se deve atribuir muito mais à extrema sujeira dos portugueses do que ao calor do clima". O que explica que, segundo ele, poucas pessoas escapem das doenças de pele, "que vemos entre nós como efeito da miséria e da falta de asseio".[21] Além da sujeira, os serviços disponíveis aos estrangeiros no momento da visita de Barrow não têm nenhuma "delicadeza", nem há albergues ou hotéis, o que seria inútil, diz ele, já que o governo lusitano, "fraco, e talvez por causa disso invejoso" acentua a

18. Thomas LINDLEY, *op. cit.*, p. 53.
19. Maria GRAHAM, 1824, pp. 135-136.
20. John BARROW, *op. cit.*, p. 115.
21. *Id., ibid.*, pp. 117-118.

inospitalidade a ponto de proibir que os estrangeiros fiquem em terra após o cair do sol e, durante o dia, não os permite andar pelas ruas desacompanhados de uma escolta.[22]

Na base de uma idéia que concebe o urbanismo português como atavicamente desordenado está a refiguração destas imagens que condenam a colonização lusitana, seja do ponto de vista da impropriedade dos costumes e da falta de civilização e urbanidade, seja na desordem de suas instituições administrativas e coloniais, que está por trás de muitas das interpretações da cidade colonial na América.

Uma preguiça de corpo e alma

Cidade aberta, sem muralhas;
tal é o homem sem autocontrole.
(Provérbios, 25: 28)

A preguiça dos luso-brasileiros foi algo notado por quase todos os viajantes, e a historiografia, por vezes, também reproduz esta visão do homem que vive na América quase em estado de natureza, sem o empenho criador do trabalho. Para Debret, o brasileiro, sobretudo o jovem e rico, era um "filho mimado da natureza".[23] Uma natureza pródiga, onde os recursos eram quase infinitos e permitiam que o brasileiro se quisesse, e muitos pareciam querer, pudesse viver sem o esforço do trabalho. Embora o mesmo Debret, em diversas de suas pranchas, apresente uma profusão enorme de trabalhadores negros, carregadores, vendedores, quituteiras, barbeiros etc. Esta "turba variegada" e barulhenta de trabalhadores não constituía, na visão destes observadores, uma verdadeira e ordeira classe operária: sua agitação desenfreada não podia ser considerada como trabalho legítimo e produtivo.

Tollenare estava convencido, em sua estadia no Recife em 1816, de que a repugnância dos brasileiros pelos longos passeios tinha no clima apenas um pretexto; a real causa seria um desleixo, uma preguiça de corpo, que os tornaria inimigos do exercício, além uma preguiça de espírito que os afastaria "de toda investigação que não tenha por objetivo um interesse pecuniário imediato. Eu posso dizer que a sua preguiça física é resultado da sua indolência de espírito".[24] Este habitante pobre do Brasil não tem necessidade de toalete, pois ele não troca sua vestimenta.

> Ele permanece em ceroulas, fumando em sua porta que ele só abandona para ir se balançar em sua rede. Sua mão se estende com dificuldade para receber a sua

22. *Id., ibid.*, p. 112.

23. Jean Baptiste DEBRET, *op. cit.*, t. 1, v. 2, p. 142.

24. Louis-François de TOLLENARE, 1972, v. 2, p. 369.

> medíocre ração de mandioca. Você pergunta a ele onde mora Um Tal, seu vizinho: ele não sabe nada. Falar o fatiga tanto quanto pensar.[25]

Gardner também apontou a preguiça e a indolência como males do Brasil, que impediam seu desenvolvimento, além de consumirem os recursos das classes produtoras. Na vila de Natividade, os habitantes eram preguiçosos e indolentes ao extremo e, por isso, havia sempre entre eles grande escassez das coisas necessárias para a vida diária. Apesar dos seus arredores férteis, esta benesse da natureza não era aproveitada por seus habitantes, que quase nunca os usavam para plantar mandioca ou outros bens. E embora houvesse muitas e grandes fazendas de criação de gado a apenas poucas léguas de distância, "só é possível", diz ele,

> comprar carne fresca uma vez por mês; mas isto não admira, pois o grosso da população, por seus hábitos indolentes, não possui os recursos para comprar carne ou qualquer outro artigo de utilidade. Perguntando a umas das pessoas mais respeitáveis do lugar como vivia essa gente, ele me informou que os poucos industriosos tinham de sustentar os outros, que geralmente roubam das suas plantações quanto sirva para sustentar a sua mísera existência.[26]

Nem sempre a materialidade da cidade era o que mais impressionava negativamente os viajantes europeus no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, a primeira parada da maioria deles, e uma das maiores cidades luso-americanas deste período. Como vimos em Spix e Martius, o que realmente dava a noção de alteridade aos visitantes era a população que habitava esta cidade. Gardner, por exemplo, não estranha apenas a vegetação americana, tão distinta de sua Grã-Bretanha natal, mas muito mais os seres humanos, diz ele,

> que primeiramente me apareceram ao desembarcar. Os inúmeros pequenos botes e canoas que cortam o porto são todos manejados por negros africanos; as ruas longas e estreitas pelas quais passamos eram apinhadas de gente da mesma raça, seminus, muitos deles suando sob suas cargas e com um cheiro tão forte que era quase intolerável. Raramente se via uma face branca.[27]

Se vista do navio pela manhã, a cidade tinha uma aparência imponente, pela sua posição e inúmeras igrejas e casas caiadas de branco, olhada de perto, esta impressão não passava de uma ilusão. As ruas eram "estreitas e sujas" e o "fedor de milhares de negros" e os "eflúvios dos inúmeros armazéns de provisões, davam uma impressão que podia ser tudo, menos agradável".[28]

---

25. *Id., ibid.*, v. 3, 1973, p. 759.
26. George GARDNER, 1973, p. 337.
27. *Id., ibid.*, p. 4.
28. *Id., ibid.*, pp. 4-5.

Também Saint-Hilaire se queixa "dos ruídos confusos que fazem nas vendas os escravos confundidos com os homens livres de uma classe inferior".[29]

A América portuguesa é, para grande parte dos viajantes, reino da aparência, de uma natureza pródiga e um povo indolente e inferior, cidades de feição européia habitadas por bárbaros de toda a espécie, africanos, ameríndios, mulatos e brancos degradados. No espelho luso-americano reflete-se o medo dos europeus frente a populações desconhecidas, bárbaras, perigosas, formadas não apenas por tribos "primitivas" e hordas variegadas de escravos, mas por multidões de pobres e vagabundos que vivem nas grandes cidades européias, também considerados bárbaros e apavorantes.

> A metáfora dos selvagens que agridem a sociedade recobre homens que, embora disponham dos atributos essenciais ao trabalho, permanecem fora dela por se negarem a ir ao mercado dispor, trocar ou alienar por um salário a única mercadoria que possuem, o próprio corpo.[30]

O "indolente e preguiçoso" brasileiro é o espelho das "classes perigosas" e viciosas que ameaçam as metrópoles do Velho Mundo; a cidade americana é a advertência da ameaça do desemprego e da vadiagem, que se devem, numa perspectiva liberal, a uma "degradação moral, em outras palavras, ao relaxamento da disciplina e à corrupção dos costumes".[31]

Por mais belas que fossem Salvador ou Rio de Janeiro, este espaço aparentemente urbano não representava verdadeiras cidades: eram *urbes*, mas não *civitas*[32]. Lacordaire é exemplar neste sentido. Para ele, o Rio de Janeiro era a "rainha da América, a cidade das sete colinas e dos mil panoramas". A fascinação de sua paisagem é tão grande que é impossível de ser descrita. "Ali se pode penetrar em Deus, se lhe for permitido vê-la sem morrer". Acreditem, diz ele, "é uma terra de indeléveis recordações: não tem nenhum defeito, a não ser a ausência de homens".[33]

Pecados de origem

Muitos viajantes entendiam a colonização portuguesa como atrasada, despótica, verdadeiro reino da ignorância e da superstição. É verdade que, para muitos autores, a presença da Corte portuguesa a partir de 1808, e sobretudo a

29. Auguste de SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 52.
30. Maria Stella BRESCIANI, 1989, p. 80.
31. *Id., ibid.*, p. 85.
32. TORRÃO FILHO, 2003, p. 66.
33. Theodore LACORDAIRE, 1832, p. 645.

monarquia independente, instituída em 1822, tinham um efeito civilizador sobre o Brasil. Afinal, havia sido abandonado um sistema arcaico e indesejável como o colonial, ainda que a escravidão permanecesse como uma herança desagradável, visível nos negros ruidosos e mal-cheirosos que invadiam as ruas das cidades luso-americanas. Eschwege, por exemplo, afirma que a chegada da família real portuguesa tinha sido um acontecimento particularmente feliz para este reino e para as ciências que, diz ele, "também se beneficiarão, pois o país seria logo aberto aos estrangeiros".[34] A abertura aos estrangeiros depois de séculos de fechamento e "desconfiança", da qual se queixaram tanto Barrow e Lindley, promoveria também uma maior civilidade com a vinda dos *comedores de pão* europeus, que como Debret, desejavam trazer as luzes da civilização aos Trópicos, "semente a ser lançada por ele [viajante] nessa terra que crê, paradisíaca ou infernalmente, em branco".[35]

BIBLIOGRAFIA

BARROW, John (1807): *Voyage à la Cochinchine, par les îles de Madère, de Ténérife et du Cap Verd, le Brésil...*, trad. Malte-Brun, Paris, F. Buisson.

BRESCIANI, Maria Stella (1989): *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*, 5. ed., São Paulo, Brasiliense.

DEBRET, Jean Baptiste (s.d.): *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, trad. port. Sérgio Milliet, São Paulo, Martins.

ESCHWEGE, M. (1819): «Observations sur la manière de voyager dans l'interieur du Brésil», *Nouvelles Annales des Voyages*, Paris, 3, pp. 99-120.

FREYCINET, Louis de (1825): *Voyage autour du monde fait par ordre du Roi*, Paris, Pillet Aîné, v. Historique.

GALVÃO, Cristina Carrijo (2001): *A escravidão compartilhada: os relatos de viajantes e os intérpretes da sociedade brasileira*, Dissertação de mestrado em História, Campinas, Unicamp.

GARDNER, George, (1973): *Travels on the interior of Brazil*, Boston, Milford House.

GRAHAM, Maria (1824): *Journal of a voyage to Brazil*, London, Longman.

KURY, Lorelai (2001a): *Histoire naturelle et voyages scientifiques (1780-1830)*, Paris: L'Harmattan.

(2001b): *Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem*, em *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, VIII(suplemento), pp. 863-880.

34. M. d'ESCHWEGE, 1819, p. 99.

35. Flora SÜSSEKIND, 1990, p. 13.

LACORDAIRE, Theodore (1832): «Un souvenir du Brésil», *Revue des Deux Mondes*, Paris, 7, pp. 645-671.

LINDLEY, Thomas (1969): *Narrativas de uma viagem pelo Brasil*, trad. port. Thomaz Newlands Neto, São Paulo, Nacional.

LUCCOCK, John (1975): *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp.

RUGENDAS, João Maurício (1979): *Viagem pitoresca através do Brasil*, trad. port. Sérgio Milliet, 8. ed., Belo Horizonte/São Paulo, Itaiaia/Edusp.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1830): *Voyages dans l'interieur du Brésil*, Paris: Grombert et Dorez.

SPIX, Johan B. von, MARTIUS, Carl F.P. von (1976): *Viagem pelo Brasil. 1817-1820*, trad. port. Lúcia F. Lahmeyer, 3. ed., São Paulo: Melhoramentos, 3 vv.

SÜSSEKIND, Flora (1990): *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*, São Paulo, Companhia das Letras.

TOLLENARE, Louis-François de (1972-1974): *Notes dominicales prises pendant un Voyage en Portugal et au Brésil*, Paris, PUF.

TORRÃO FILHO, Amilcar (2003): "Imagens de pitoresca confusão: a cidade colonial na América portuguesa", em *Revista USP*, São Paulo: CCS/USP, 57, pp. 50-67.

A CORAGEM DE ESQUECER, A URGÊNCIA DE LEMBRAR – MEMÓRIA, IDENTIDADE E TRAUMA NA FICÇÃO PORTUGUESA, ANGOLANA E MOÇAMBICANA PÓS-COLONIAL

Ana Margarida Fonseca
Instituto Politécnico da Guarda

Resumo: A relação entre memória e trauma reveste-se de grande importância na compreensão de fenómenos que, a par de uma dimensão subjectiva, assumem um carácter colectivo com importantes repercussões no plano da construção identitária. A desagregação do império colonial português e as primeiras décadas após a descolonização constitui um desses momentos de crise onde as identidades são questionadas por mudanças profundas nas sociedades e nas culturas, quer para o (ex-)colonizador quer para o (ex-)colonizado.

Na presente comunicação, é nosso objectivo inserir as questões da memória, esquecimento e identidade numa perspectiva declaradamente pós-colonial, associando a memória subjectiva das personagens à memória colectiva de portugueses, angolanos e moçambicanos. Deste modo, e tomando como *corpus* *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, *A Geração da Utopia* de Pepetela, *Pedro e Paula* de Helder Macedo e *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, procederemos a uma reflexão sobre os muitos silêncios e algumas vozes que em torno de tão importante período histórico se erguem. Neste contexto, assume especial importância a representação da guerra colonial e das guerras civis em solo africano, bem como as implicações do regresso precipitado dos portugueses que se encontravam nas ex-colónias.

Palavras-chave: Pós-colonialismo; Literaturas lusófonas; Identidade; Memória.

A relação entre memória, identidade e trauma tem suscitado, nas últimas décadas, um grande interesse em diversas áreas do conhecimento, da psicologia à história, da antropologia aos estudos literários. Experiências marcantes como a guerra, o abuso sexual ou os maus tratos são retiradas da esfera íntima, numa análise geralmente baseada nos testemunhos subjectivos que as vítimas foram sendo capazes de produzir, entre o desejo de esquecer e a necessidade de lembrar. Memória e esquecimento são, nestes casos, manifestações nem sempre voluntárias de uma vivência de sofrimento que, a par de uma dimensão subjectiva, se reveste a maioria das vezes de um carácter colectivo, estendendo-se a todo um grupo étnico, cultural, nacional ou de género.

A desagregação do império colonial português e as primeiras décadas após a descolonização constitui, segundo julgamos, um desses momentos de crise onde

as identidades são questionadas por mudanças profundas nas sociedades e nas culturas, tanto do lado do (ex-)colonizador como do lado do (ex-)colonizado. Referimo-nos, antes de mais, às guerras –colonial e civis– mas também a situações que, sendo consequência directa da descolonização, se revelaram igualmente traumáticas, como seja o regresso dos portugueses que se encontravam nas ex-colónias, num movimento de fuga cujas repercussões nas sociedades envolvidas têm sido frequentemente omitidas.

No estudo que aqui apresentamos, é nosso objectivo inserir as questões da memória, esquecimento e identidade numa perspectiva declaradamente pós-colonial, associando a memória subjectiva das personagens à memória colectiva de portugueses, angolanos e moçambicanos. Deste modo, e tomando como *corpus Terra Sonâmbula* de Mia Couto, *A Geração da Utopia* de Pepetela, *Pedro e Paula* de Helder Macedo e *O Esplendor de Portugal* de António Lobo Antunes, procuraremos analisar os muitos silêncios e algumas vozes que em torno de tão importante período histórico se erguem.

Antes de avançarmos para uma análise textual mais circunstanciada, julgamos importante começar por reconhecer a estreita relação entre identidade e memória, o que é evidenciado nas múltiplas formas como sujeitos, comunidades e nações se pensam a si mesmos, numa relação dinâmica com o que foram, o que são e o que projectam vir a ser. O acesso ao passado, sublinhe-se, não se faz de modo inocente, recuperando algo "que já lá está", pois o trabalho da memória implica representação e reinterpretação, ou seja, a leitura de acontecimentos à luz de um quadro de referências subjectivo e social substancialmente diferente. A acepção de memória que adoptamos implica, portanto, que a tomemos como uma "prática", como explicam Paul Antze e Michael Lambek:

> not as the pregiven object of our gaze but of the act of gazing and the objects it generates. Memories are produced out of experience and, in turn, reshape it. This implies that memory is intrinsically linked to identity. (Antze and Lambek, 1996:xii)

Assim, existe no acto de recordar uma atribuição de sentido que vem modelar as imagens que possuímos acerca de nós próprios e dos outros, transformando-as de modo incessante. O discurso da identidade continuamente faz apelo a um passado cujo acesso se faz a partir de um *eu* ou de um *nós* que entretanto se modificou, e que por isso transforma também essas experiências invocadas. Deste modo, a construção identitária supõe a existência de uma temporalidade que permita, simultaneamente, a fixação de imagens e a transformação contínua dessas mesmas imagens. Como sublinha Helena Carvalhão Buescu,

> é através da actividade da memória que a fixação e a presença da identidade são produzidas, da mesma forma que a capacidade de 'imaginar' essa mesma identidade

> (ou seja, a capacidade de a representar por imagens), mesmo se *in absentia.* (Buescu, 2001: 87)

A memória é, então, "condição da transmissibilidade interpessoal e cultural" (Buescu, 2001: 87), ao possibilitar que a identidade seja re(a)presentada através da linguagem humana. Neste sentido, a compreensão da dimensão histórica de uma comunidade ou formação social implica o trabalho da memória, sendo ainda de considerar que esta não tem apenas que ver com o passado, mas antes estabelece uma relação dinâmica com o presente e com o futuro. Independentemente de quão longínquas sejam as memórias, recuperamo-las a partir de um tempo que nos é contemporâneo e fazemo-lo condicionados pela nossa experiência desse mesmo tempo. Recordar, assim como esquecer, transforma o passado sobretudo em função do que somos nesse momento e do que pretendemos projectar nos tempos vindouros. Neste sentido, afirmam Eric Caldicott e Anne Fuchs,

> memories are not static representations of past events but 'advancing stories' through which individuals and communities forge their sense of identity. Or, to put it differently, memories offer heavily edited versions of the self and its world (Caldicott and Fuchs, 2003: 12)

A ligação da memória à construção da identidade faz-se, então, através da mediação de "histórias", ou seja, de narrativas, em sentido amplo. Rejeitando-se o acesso directo ao passado, pois toda a memória é já representação, afirma-se o condicionamento da memória por factores intersubjectivos, como atrás referimos, e afirma-se a importância do estudo das narrativas em diferentes campos do conhecimento: historiografia, psicologia, sociologia, antropologia, entre outros.

Neste contexto, a literatura, como refere Paulo de Medeiros, constitui um "instrumento privilegiado de anamnese" (2000: 49), pelo que o tempo/espaço da escrita possibilitará, através da recuperação da memória ou, pelo contrário, através da sua ocultação, um questionamento profundo dos problemas identitários que afectam indivíduos e povos. Os textos ficcionais permitem, porventura com maior liberdade do que outras formas narrativas, a reavaliação do passado por um sujeito que, de diversos modos, dele necessita para compreender os outros, o mundo e a si mesmo. O que propomos de seguida como pistas para uma reflexão necessariamente incompleta são, pois, fragmentos de um universo literário que reúne fios da experiência do fim do império português e dos efeitos traumáticos da descolonização, em duas vertentes essenciais: os que, em Portugal, ficaram conhecidos por retornados e, em África, as vítimas das guerras civis.

Em *Terra Sonâmbula,* do moçambicano Mia Couto, o período da guerra civil que se seguiu à independência é o contexto histórico em que se enquadra

a acção, dividida por dois planos diegéticos: a deambulação de Muidinga e Tuahir pelos territórios atacados pela guerrilha e os "cadernos de Kindzu", que as duas personagens encontram no interior de um autocarro incendiado. Estes escritos apresentam o relato do percurso existencial do jovem Kindzu desde a infância até à idade adulta, incluindo a viagem iniciática que culmina na transformação em guerreiro naparama. O propósito de fixar a memória encontra-se declarado logo no início do "Primeiro Caderno de Kindzu":

> Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim deste escritos serei de novo uma sombra sem voz. (Couto, 1992: 15)

Como podemos observar, a escrita pretende repor a sucessão cronológica dos acontecimentos, disciplinando os tempos, mas porque o processo de fixação da memória nunca é simplesmente a recuperação de um passado original, "as lembranças desobedecem", ou seja, não se deixam representar de forma inocente, impondo-se a mediação de factores de natureza subjectiva e social. O registo da voz, inscrito na *estória*, acaba por constituir uma forma de resistência quer ao desejo de esquecer quer à fixação num passado irrecuperável, contrariando o determinismo previsível de uma situação de profundo sofrimento colectivo, onde lembrar pode ser insuportável.

Por ter tido acesso às "feitiçarias dos brancos" (Couto, 1992: 25), Kindzu tem a capacidade de estabelecer a ponte entre a sua condição de letrado e o desejo de atender às vozes da tradição. Nestas últimas a personagem procura a compreensão do sentido histórico do seu povo, contando para isso com os sonhos em que lhe surge o pai, com os relatos de Farida e com o contributo de outras personagens, em estreita ligação com a mundividência africana. Deste modo, os cadernos de Kindzu representam igualmente um compromisso ético de fixação da memória colectiva para as gerações futuras, ao mesmo que testemunham a dolorosa agonia de um tempo sem heróis.

A capacidade de Kindzu preservar a memória, escrevendo, contrasta com o estado de amnésia sofrido por Muidinga, depois de uma grave doença da qual sobrevive graças aos cuidados de Tuahir. A ausência de memória de Muidinga implica um esvaziamento da sua identidade pois, como referimos anteriormente, a construção identitária supõe a capacidade de o sujeito, reestruturando o passado, se projectar no futuro. Esta amnésia assume ainda um valor alegórico, pois é a própria identidade nacional moçambicana que se vê ameaçada pelo risco de perda da memória colectiva, em virtude da situação de guerra e do cortejo de males a ela associada: miséria material, corrupção dos poderes, quebra das tradições, abandono das populações rurais.

A viagem que Muidinga empreende na companhia de Tuahir representa, assim, um percurso iniciático, durante o qual a reconstrução identitária se vai

tornando possível, quer pelo encontro com várias personagens próximas da cultura tradicional moçambicana quer, sobretudo, pelo acesso à memória de Kindzu, através da sequência de cadernos. Graças a estes, a criança vai recuperando pedaços do seu passado omitido, a começar pela primeira recordação – os ruídos da escola (Couto, 1992: 38). Uma vez mais, observe-se, a conciliação entre a escrita e a oralidade é apontada como o caminho para uma libertação da derrota existencial e colectiva: o menino lê os escritos ao velho analfabeto, que por sua vez lhe ensina os preceitos da tradição.

Gradualmente, ao assumir o papel de narratário das estórias de Kindzu, Muidinga é conduzido até à decifração do mistério da sua origem, sendo a revelação da sua identidade – a criança é, afinal, o filho que Farida procurava - descrita como um segundo nascimento:

> Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão papéis que me parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: são os meus cadernos. Então, com o peito sufocado, chamo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. (Couto, 1992: 218)

Em síntese, poder-se-á afirmar que o resgate da esperança, em *Terra Sonâmbula*, passa pela afirmação do poder construtivo da memória, mesmo se o tempo recuperado implica o conhecimento de experiências de sofrimento e miséria que atingem não só o sujeito como todo o meio social onde este se insere. A abertura a uma identidade dinâmica, em permanente redefinição implica que a memória cumpra o seu papel ambivalente de reforçar as imagens existentes e de ao mesmo tempo as pôr em causa, pois é dessa relação que o futuro se começa a erguer. Assim, perante o sentimento de crise pessoal e colectiva, a resposta avança no sentido não tanto de conservar uma memória – se com isto quisermos significar a rejeição da mudança – mas sobretudo de a reinterpretar, numa permanente definição identitária que contraria o eventual determinismo das experiências passadas sobre os valores e crenças acerca de nós mesmos e do mundo.

Reinterpretar o passado é também um dos objectivos propostos ao leitor em *A Geração da Utopia*, do angolano Pepetela. Neste romance, apresenta-se uma reflexão profunda sobre o processo revolucionário angolano e os primeiros tempos de independência, desde 1961 até 1991, num resgate da memória onde sobressaem a descrença e o sentido crítico. Sendo certo que a representação da guerra colonial ocupa uma parte significativa do romance, consideramos que, na experiência de uma personagem central como Aníbal, o que se evidencia não é a memória do trauma, mas o discurso reflectido de quem lê o passado em função dos desenvolvimentos históricos posteriores. Longe da mitificação dos heróis da libertação nacional, uma certa amargura face à constatação da inutilidade da guerra acaba por secundarizar o peso das vivências dos combatentes, já que são as elites, e não o guerrilheiro anónimo, que estão no centro da focalização narrativa.

Esta diferença de perspectiva é notória no confronto entre *A Geração da Utopia* e *Terra Sonâmbula*, pois neste último caso, como observámos, o conflito armado é uma experiência traumática que condiciona dramaticamente a vida pessoal e colectiva. Como "quem mais sofre na guerra é quem não tem serviço de matar" (Couto, 1992: 197), a tragédia abate-se de forma especialmente dura sobre os mais fracos: velhos, mulheres, crianças. Assim, a dificuldade de viver de Muidinga, Kindzu, Junhito ou Farida constitui, antes de mais, a expressão de uma violência social insuportável, mesmo que nem tudo no seu percurso existencial seja consequência directa da situação de guerra civil.

Considerando a relevância da experiência da guerra na representação da memória traumática, quando passamos para o espaço da literatura portuguesa, a aproximação mais evidente conduzir-nos-ia até ao vasto *corpus* das obras sobre a guerra colonial, pela semelhança de problemas no que diz respeito à relação entre a recordar e esquecer. Contudo, o nosso interesse crítico, no âmbito da presente comunicação, incide sobretudo naqueles que, com o ambíguo estatuto de colonos/emigrantes, permaneceram em África durante o crepúsculo do domínio imperial, dela sendo despejados na sequência do processo de descolonização. É esta a situação vivida pela família de colonos representada em *O Esplendor de Portugal*, nomeadamente pelos três filhos de Isilda, que regressam a Lisboa na vaga de retornados, deixando a mãe teimosamente ligada à moribunda fazenda colonial na Baixa do Cassange.

Neste romance, pode-se afirmar que, em vez de uma ausência, se assiste a um *excesso* de memória das personagens, o que acaba por representar uma ameaça à identidade tão violenta quanto a que representava a amnésia de Muidinga. Com efeito, na obra de Lobo Antunes, a possibilidade da memória é restituída aos colonos – o que constitui de algum modo uma excepção na literatura portuguesa contemporânea - mas os testemunhos consentidos a Isilda e a seus filhos são incapazes de garantir, sobretudo a estes últimos, uma pacificação dos conflitos existenciais que os dominam. Assim, se a não memória significa fundamentalmente a privação da identidade, como observámos em *Terra Sonâmbula,* o que encontramos em Carlos, Clarisse e Rui é a incapacidade de dar um sentido aos fragmentos de passado que contaminam o presente e negam o futuro. Observa-se, assim, segundo cremos, uma correspondência muito próxima entre as dificuldades na definição identitária sentidas por cada uma delas e a fixação obsessiva num tempo-espaço transformado em perpétuo presente.

Uma vez regressados a Portugal, os filhos de Isilda rejeitam, no plano consciente, a ligação a Angola, o que é contradito pelo regresso obsessivo ao passado africano. Em todos estes casos, o retorno de Angola acaba por se revelar incompleto, e a fusão temporal observada na narrativa faz prova da incapacidade de alicerçar a identidade numa relação construtiva entre passado, presente e futuro. Porque irresolvidas, estas memórias são a evidência da identidade estilhaçada das personagens: Carlos não consegue aceitar a sua

condição mestiça e vive oprimido pelo desprezo que a cor escondida provoca nas relações afectivas com a mulher e os irmãos; Clarisse procura na relação com o amante casado as sobras de afecto que lhe devolvam a imagem do pai; Rui, perdido nos labirintos da doença mental de que é portador, não compreende porque lhe estão proibidos os excessos antes experimentados na fazenda africana.

O desajustamento dos retornados face à ilusão de uma nova vida que os esperaria em Portugal é antecipado por Isilda, que por isso mesmo se recusa a embarcar, obedecendo ao conselho insistente do pai – "não consintas em partir, não saias de Angola, sê bailunda dos americanos e dos russos, bailunda dos bailundos mas não saias de Angola" (Antunes, 1997: 256). A lucidez desta personagem, que une os fios não só da sua própria memória como daquelas de quem foi atenta ouvinte – o pai e o padrinho, fundamentalmente – permite a apresentação de uma leitura desenganada do fim do império, que vai para além do círculo obsessivo observado no relato dos filhos. Isilda distingue-se, na nossa opinião, pela capacidade de romper uma perspectiva marcadamente narcisista, reconstituindo e interpretando os fragmentos da vida colonial que conheceu em termos que transcendem as circunstâncias da sua própria experiência. Não será por acaso que só no seu relato existe uma progressão temporal no que diz respeito ao tempo do discurso, ao contrário dos seus três filhos, cujas recordações têm como origem uma mesma noite de Natal de 1985.

No caso destas últimas personagens, a incapacidade de distanciamento do passado bloqueia-as num presente contínuo, impedindo-as de atribuir às experiências vividas uma reinterpretação construtiva para o futuro. De certo modo, a presentificação das memórias, nos termos em que observamos no romance, acaba por ameaçar o seu próprio estatuto, uma vez que, como explicam Paul Antze e Michael Lambek, recordar implicar "desligar-se":

> [The] work of retrieval speaks fundamentally to a sense of loss: memory begins when experience itself is definitely past. The ground between the spectator and the object of her gaze begins to lengthen, the connection between them to grow uncertain. Memory bespeaks detachment, or, perhaps, to borrow an evocative phrase from Paul Ricoeur, a dialectic between appropriation and distanciation. (Antze and Lambek, 1996: xiii)

Torna-se, assim, necessário que o sujeito interiorize o distanciamento das experiências passadas para ser capaz de, através da memória, assumir de forma dinâmica a redefinição contínua da sua identidade. O mesmo se passa no plano colectivo, e por isso é tão importante para os povos, nações ou outras formas de comunidade a escrita da sua história. Deste modo, a função construtiva da memória supõe não só o que recordamos como também o que esquecemos, uma vez que, assinalam Antze e Lambek (1996: xxix), ambos os processos requerem esforço e energia. Não sendo possível nem desejável recordar tudo, o

que fica retido na memória, quer individual quer colectiva, é o resultado de um processo contínuo de representação selectiva de experiências e sentimentos, e não apenas uma recolecção arbitrária. Este "desprendimento" de determinadas recordações é mesmo, para António Lobo Antunes, uma condição essencial para o equilíbrio psicológico: "O ser humano tem uma capacidade enorme para esquecer, senão a vida seria horrível" (Blanco, 2002: 156).

A incapacidade de esquecer revelada pelas personagens antunianas contrasta a atitude evidenciada pela protagonista do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, face a experiências que, embora diferentes no seu conteúdo, manifestam igualmente um conteúdo traumático. Nesta obra, é apresentada a complexa relação entre dois irmãos gémeos, no enquadramento da história recente de Portugal, entre os últimos anos do domínio colonial em Moçambique, onde o pai de ambos é administrador, e as primeiras décadas de democracia. Unindo o percurso individual das duas personagens ao percurso colectivo e nacional, esta obra vai construindo uma importante reflexão sobre as múltiplas identidades convocadas pelo contexto da contemporaneidade portuguesa, em estreita relação com a memória recente do colonialismo, da censura, da revolução de Abril e da evolução social e cultural desde então registada.

A consideração do papel da memória na construção identitária surge, segundo julgamos, reflectida na forma como Paula lida com as suas próprias recordações, sobretudo com aquelas que têm uma importância decisiva na reavaliação do seu próprio projecto de vida. Assim, observamos que a personagem evidencia um desprendimento do passado que não se identifica com o esquecimento ou a negação, mas sim com a reelaboração da identidade à luz do que a memória retém, mas não mumifica. Destacamos, a título de exemplo, a atitude que Paula toma quando Gabriel morre inesperadamente, deixando a filha num "estado de suspensão" (Macedo, 1998: 201), incapaz de aceitar a irreversibilidade do desaparecimento do pai. Através do recurso à referência intertextual a *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, Paula explica a necessidade de sair de Portugal, prevenindo atitudes sebastianistas de resignação e imobilidade:

> Pois é, dadas as tendências da família e os antecedentes sebastiânicos da pátria, achei que ela tinha de sair dali. E da nossa casa. Neste aspecto ainda bem que a casa de Knightsbridge foi vendida, que não é uma memória dela. Se não ainda ficava lá à porta à espera do Romeiro. Tudo isto foi uma terapia um pouco brutal, mas era preciso. É preciso saber quando as coisas chegam ao fim. Se não ficamos todos vampiros. (Macedo, 1998: 202)

O afastamento físico dos espaços partilhados por Paula, Filipa e Gabriel representa o "deixar ir" do passado, não permitindo que este se transforme numa assombração, como parece suceder nos casos de Clarisse, Carlos e Rui, em *O Esplendor de Portugal*. É certo que, nestes últimos casos, a separação física

do espaço angolano tinha igualmente ocorrido, mas não sendo fruto de uma decisão voluntária, as personagens de Lobo Antunes acabam por não ter a capacidade de, psicologicamente, dar como encerrado esse período das suas vidas.

Ainda com a intenção de evitar a contaminação do presente por uma memória obsessiva, e de forma aparentemente contraditória, Paula revela à filha o episódio da violação por Pedro, partilhando assim a recordação de um acontecimento íntimo que marcou de forma indelével a sua identidade de mulher, esposa, mãe e irmã, mas também a identidade de Filipa. Recorde-se que a proximidade desta relação sexual não consentida com a gravidez de Paula suscitará a dúvida, nunca completamente esclarecida, sobre a paternidade da criança que vem a nascer. A revelação deste fragmento de memória torna-se ainda mais importante pela observação de que, para Filipa como para seus pais, só interessa visitar o passado numa atitude construtiva de redefinição identitária. Assim, explica Paula ao narrador, Filipa não tentou saber mais sobre o que tinha acontecido, preocupando-se apenas com questionar a mãe "sobre o que fazer com isso" (Macedo, 1998: 202). Apesar da natureza traumática da experiência vivida, reforçada pelo seu carácter incestuoso, mãe e filha estão unidas na procura de um equilíbrio emocional que supõe lembrar e esquecer, sem as ambiguidades de tempos omitidos.

Com efeito, em *Pedro e Paula,* estas ambiguidades próprias do percurso individual das personagens, mas também de um tempo histórico de transição, são propostas no romance de Helder Macedo como um motivo de reflexão, onde o mais importante é a construção do futuro. Para o autor-narrador, a memória deve ser celebrada, pois, sugerimos nós, só assumindo a falibilidade dos processos históricos se pode escapar a tendências sebastianistas em que o povo português é fértil. Um desejo semelhante norteia, afinal, as narrativas de Mia Couto e Pepetela: recordar o passado recente, pois dessa coragem depende a construção de um futuro mais justo para todos quantos têm sido esquecidos pelos sucessivos poderes, antes e depois do colonialismo.

Concluímos com a observação de que, nos quatro romances, se esboça uma história alternativa, onde as últimas décadas de realidades distintas, porém unidas por muitos fios, são apresentadas a uma leitura crítica sem o filtro de ideologias pré-determinadas. São, todos eles, apontamentos sobre a inscrição daqueles de quem não se fala – as vítimas dos poderes instalados, os retornados desiludidos, os ex-colonos humilhados pela ilusão do poder, – e também sobre as subtis subversões, as pequenas tiranias, as cobardias caladas, os heroísmos contidos.

Paulo de Medeiros sublinha, pelo recurso à metáfora da casa assombrada, o estado de suspensão em que vive o Portugal pós-colonial:

> Todas as nações, mas certamente todas as nações imperiais, são casas assombradas apinhadas de fantasmas. Não obstante a construção imaginativa que os alicerça, talvez só a memória e o testemunho sejam a única forma ética de lidar com esses fantasmas sangrentos, reconhecendo-lhes o poder de condicionar as nossas vidas presentes. (Medeiros, 2003: 149)

Acrescentamos nós que a mesma necessidade de enfrentar os fantasmas se verifica nas casas que, tendo sido colonizadas, só aparentemente se libertaram de jugos externos e de autoritarismos espartilhantes. Neste espaço pós-colonial onde a língua portuguesa é passaporte comum, a procura de memórias partilhadas pode ser uma condição de diálogo cultural e de cruzamentos fecundadores, desde que se aceite que esquecer e lembrar são faces da mesma moeda, entre a coragem de "deixar ir" e a urgência ética de resgatar o passado.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, António Lobo (1997): *O Esplendor de Portugal*, Lisboa, Dom Quixote.

ANTZE, Paul, LAMBEK, Michael (1996): "Introduction. Forecasting memory", Paul Antze e Michael Lambek (eds.) *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, New York/London, Routledge.

BLANCO, Maria Luisa (2002): *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, FCT/Fundação Calouste Gulbenkian.

CALDICOTT, Edric, FUCHS, Anne (2003): *Cultural Memory. Essays on European Literature and History*, Oxford/Bern, Peter Lang.

COUTO, Mia (1992): *Terra Sonâmbula*, Lisboa, Caminho.

MACEDO, Helder (1998): *Pedro e Paula*, Lisboa, Presença.

MEDEIROS, Paulo de (2000): "Hauntings: memory, narrative, and the portugueses colonial wars", *Para uma Crítica do Discurso Crítico. Narrativa Literária e Identidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

MEDEIROS, Paulo de (2003): "Casas Assombradas" ", Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.

PEPETELA (1993): *A Geração da Utopia*, Lisboa, Caminho.

A IMAGINAÇÃO DA MESTIÇAGEM EM AGUALUSA E JORGE AMADO

Ângela Maria Dias
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Discussão do tratamento dado às vozes brasileiras da cultura de periferia pelo romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Pretende-se avaliar o rendimento ficcional do diálogo operado pelo relato entre emblemas e manifestações da cultura marginal carioca e a tradição assimilacionista, inerente ao pensamento da mestiçagem na cultura brasileira. Nesse sentido, serão consideradas as afinidades do autor angolano com a literatura de Jorge Amado – em nível da construção do enredo, da incorporação de formas populares de expressão e da tipificação de personagens – e a apropriação que realiza do rap e de ativistas ligados ao movimento hip-hop no Brasil. Entre a ficcionalização de teses do luso-tropicalismo e a absorção de motivos inerentes às novas afirmações identitárias da margem social, o universo da narrativa baliza questões como o pluralismo cultural, a importância do hibridismo enquanto legado histórico e o dilema político entre éticas de convívio social mais ou menos conflitivas e ou interativas diante dos destinos da sociedade brasileira.

Palavras-chave: mestiçagem, pluralismo cultural, cultura brasileira.

As aproximações aqui delineadas entre o escritor brasileiro e o angolano tematizam sobretudo a partilha de técnicas e opções narrativas e estilísticas, capazes de concretizar literariamente a crença de ambos na positividade do pensamento da mestiçagem como tradição e meta a ser preservada na sociabilidade brasileira, apesar das dificuldades inerentes aos fortes abismos sociais, característicos do país.

O herói de *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado, o mulato autodidata Pedro Archanjo, em meio a uma vida hedonista e insubmissa às convenções, escreve uma obra de repercussão internacional para demonstrar e louvar a mestiçagem como "original e notável contribuição brasileira à solução do problema de raças".[1] Seu perfil carismático e sensual, sua vida aventuresca e combativa, em meio às classes populares da Bahia dos anos 30 e início dos 40, encarnam exemplarmente o anarquismo romântico de Jorge Amado.

A épica do mestiço lendário, contada ao final dos anos sessenta pelo poeta Fausto Pena e pelo autor-narrador, configura um delicioso painel exótico-propagandístico do regionalismo baiano e de suas façanhas comunitárias, num tom humorístico responsável pela vocação satírica do romance. A

1. AMADO, 1969, p. 364

contraposição entre dois momentos ditatoriais da história brasileira, os anos 30 getulistas coroados com o Estado Novo, do tempo do enunciado ou da estória do herói, e o final dos anos 60, da ditadura militar, inerente à narração, certamente contribui para transformar este relato numa bem humorada síntese de traços recorrentes da formação nacional: o autoritarismo, a vitalidade das tradições populares e os consensos de elite para manter a própria hegemonia.

Nesse sentido, a questão das diferenças raciais ganha um papel de destaque. Se, na época de Archanjo, o preconceito de cor manifestava também uma ojeriza das elites às manifestações culturais populares, como as festas e os rituais do candomblé, nos anos 60, a valorização da mestiçagem, tida como contribuição heróica do mulato a ser celebrado em um ano de efemérides, convive bem com a retórica oca da imprensa e dos poderes constituídos, no disfarce bem pensante dos mecanismos de repressão e do clima geral de intimidação política. Assim, entre os *imbróglios* do narrador Fausto Pena, autor de uma pesquisa sobre a vida do mulato, e o relato principal e abrangente do autor-narrador, o romance passeia satírico sobre as contradições sociais do país, tomadas em dois momentos problemáticos de sua história, buscando não só apontar os conflitos, como também manter uma perspectiva esperançosa diante das possibilidades de superação.

Entretanto, mais forte ainda que a negatividade satírica é o entusiasmo do autor-narrador pela mestiçagem, como verdadeira pedra de toque do romance, radicalmente responsável pela visão otimista dos destinos do povo. Está implícita a filiação a Gilberto Freyre, que não é jamais citado, na celebração do pluralismo popular, em sua diversidade cultural e ecológica. O que implica tanto na valorização do hibridismo como vantagem assimilacionista e produtiva, quanto na consideração do trópico como espaço marcado pelo excesso – de calor, de cor, de luz – capaz de gerar uma civilização alternativa e crítica aos valores europeus.

Na abertura do romance, por exemplo, o autor-narrador se delicia ao apresentar o grande teatro de cores, fazeres e valores da cultura popular. A cena é de uma epicidade radical pela profusão de figuras e ações descritas "em cada casa, em cada tenda, em cada oficina".[2]

Desfilam, então todos os artesanatos artísticos ou não e seus artífices: a Escola de Capoeira de mestre Budião; o Afoxé e o Terno da Sereia de Valdeloir; os vários riscadores de milagres; os trovadores, violeiros, repentistas, autores de pequenas brochuras; os escultores em madeira e metal; os santeiros; os artesãos de contas e palha; as rezadeiras; tudo isso em torno da Tenda dos Milagres, "o centro da vida popular, ruidosa assembléia de conversas, idéias, realizações".[3]

O aproveitamento da profusão de signos sensíveis da cultura afro-brasileira se revela também no estilo colorido dos narradores, marcado pela incorporação

2. AMADO, 1969, p. 15.

3. *Ibidem*, p. 286.

da oralidade e de formas de expressão de diversas origens, populares ou eruditas, capazes de plasmar um horizonte de linguagem mesclada e vitalista. Na fala do narrador Fausto Pena, por exemplo, a gíria híbrida de Bahia se combina a um tom, entre cínico e lamentoso, em que o uso hiperbólico de expressões rebuscadas dá a medida do seu provincianismo oportunista.

A voz do narrador-autor, por sua vez, exorbita no emprego de um coloquial híbrido – como estrovenga, pururuca, tangolomango, chibungo, ipicilones, passaladagem – tanto na reconstituição de diálogos dos personagens, quanto na própria enunciação e combina tal descontração com o colorismo de incansáveis enumerações, ora utilizadas na apresentação dos personagens, ora na narração pluralista de seus enredos e lugares. A graça de tais arranjos lexicais e sintáticos recupera e glosa, no nível estilístico, a vocação assimilacionista e miscigenada da raça e da cultura como civilização. Por outro lado, a estruturação do enredo, bordada de aventuras e impasses, desde o erótico-sentimental, passando pelo drama social e político, constitui também uma outra via de manifestação da potência do híbrido, encarnada, sobretudo, pelo protagonismo carismático de alguns heróis e heroínas.

A exaltação da excelência do povo mestiço encontra seu ponto de inflexão mais atraente no erotismo, encarado no universo amadiano, conforme tão bem o reconhece Gomes de Almeida, como "forma privilegiada pela qual se manifesta essa propensão anarquista" e o "arraigado amor à liberdade"[4] que a alimenta. Assim, a ecologia tropical, onde personagens belos e exotizados se movimentam, acolherá as mulatas mais sensuais, explícitas na mescla de traços e feições de procedência díspare e, ao mesmo tempo, unânimes na prodigalidade de encantos e provocações.

No caso de Jorge Amado, a aposta na força desta vontade popular contra as instâncias corrompidas do poder constituído, para abrir nelas algumas brechas, tem muito a ver com a crença do escritor baiano na solidariedade espontânea do povo, não caudatária de convicções políticas apriorísticas, inerente às últimas fases da obra, infensas ao socialismo programático.[5]

Ora, é justamente o apelo ficcional da mestiçagem como emblema político-cultural que vincula a obra do escritor baiano à de Agualusa, esse recente e prolífico escritor angolano. E mais que isso, o tratamento estético da mestiçagem brasileira, como imaginário capaz de enlaçar origens históricas e metas políticas, configura nos dois autores uma inequívoca tendência neo-romântica, na concepção e na formatação do romance.

A afinidade entre ambos é, aliás, bastante tematizada pelo último, que, não só considera Amado como escritor "africano", juntamente com João Ubaldo

4. ALMEIDA, 2004, p. 660.

5. *Ibidem*, p. 658.

Ribeiro, como também dedica *O ano em que Zumbi tomou o Rio* a ambos, incluídos num rol de expressivos intelectuais brasileiros da atualidade[6].

Em Agualusa, a ascendência do luso-tropicalismo de Freyre[7] fica bem explícita e embora não esteja mencionada no romance sobre o Rio de Janeiro, está claramente discutida em *A estação das chuvas* e alegorizada no *Nação Crioula*. Entretanto, a matriz freyriana, na produção do autor angolano, abrange, além da concepção do Brasil como um país híbrido, uma dimensão de afirmatividade internacional que Jorge Amado menciona de passagem. A incorporação da dimensão transnacional do luso-tropicalismo, fundada em afinidades culturais, está até doutrinariamente contraposta a uma África, como berço da negritude, no primeiro relato mencionado, sobre a guerra de Angola.

Em *Zumbi*[8]*,* assim como nos demais romances, o nexo cultural ibero-afro-brasileiro assalta a linguagem com um hibridismo, em que o português do Brasil, o de Portugal e o de Angola, com suas gírias e falares, se misturam forjando o chão literário de uma pátria transnacional, a língua portuguesa diferida, no horizonte de sua ampla comunidade cultural. Assim, as gírias da favela carioca, como "mano", "tá ligado" e outras, incluídas nos *raps* apropriados pela narração, se enlaçam com palavras como "fato" no lugar de terno, ou "telemóvel", ao invés de celular, ou ainda com o léxico de origem africana do português angolano como "muadié", ou "cota" ou, por exemplo, "beçangana". O efeito geral é estranho e onomatopaico, de uma musicalidade difusa e um tanto exótica.

Mas a incorporação dos léxicos populares não é, neste item estilístico, a única afinidade com o "africano" Jorge Amado. A porosidade intertextual do discurso a todo o tipo de produção popular ou mais erudita – desde raps ou trechos de música popular brasileira, ditados populares ou profecias, até poesias, como a de Ferreira Gullar – específica desse relato de Agualusa, e constante dos demais, é também uma característica do escritor baiano. Em *Tenda dos Milagres*, a compleição dos títulos, replicando a literatura de cordel se combina à apropriação de composições populares sobre os feitos de Archanjo, ou também aos inúmeros cantos de candomblé, ou ainda a outros tipos de texto inventados ou não, relativos à propaganda, a discursos retóricos ou ainda a composições escolares.

Além disso, o talento narrativo do angolano também se nutre da compulsão romântica e folhetinesca que alimenta a imaginação amadiana. Seus

6. A dedicatória é a seguinte: "Para Jorge Amado, Rubem Fonseca, João Ubaldo Ribeiro e Cacá Diegues. Ainda para Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, porque foi com eles que descobri o Brasil. Para os cariocas."

7. Segundo Omar Ribeiro Thomaz, os elementos centrais do luso-tropicalismo de Freyre são o colonizador português — capaz de forjar uma marca civilizacional, em distintos tempos e lugares, como o Brasil do século XVII e Angola ou Moçambique, no século XX — e a natureza tropical, por sua prodigalidade e capacidade de transportar-se de um lugar para o outro.

8. De agora em diante, *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) será designado no texto por *Zumbi*.

enredos, recheados de reviravoltas súbitas e inesperadas, são pródigos em personagens carismáticos e típicos, donos de um perfil exótico e mestiço, pela inteireza moral, pouco afeita à ambigüidade ou a sutilezas psicológicas.

Em termos de fatura, *Zumbi* agrega ao enredo bem temperado, além da disposição intertextual já aludida, um importante componente de estilo. Trata-se da densidade imagética inerente à natureza concreta das imagens. Na saga carioca, a plasticidade das imagens funciona desligada de unidade rítmico-poética, como a criada no livro anterior, contribuindo na construção da sensualidade difusa na ambiência tropical, em seus apelos sensíveis.

Neste sentido, a tropicalidade e o aspecto inusitado de determinadas paisagens se alinham ao jeito do povo, aproximando Brasil e Angola, como o observam o Coronel Francisco e alguns outros personagens, na sugestão da comunidade cultural imaginada pelo autor.[9]

A sensibilidade do lugar, a porosidade às suas texturas e substâncias invade, com freqüência as sensações e a interioridade dos personagens, criando, de certa forma, uma atmosfera de organicidade entre espaço material e personagens,[10] semelhante ao universo, por sinal, bem mais restrito, da "baianidade" popular de Jorge Amado.

A estória é muito bem arquitetada e visa por em questão o problema candente da extrema desigualdade social brasileira, contextualizada no Rio de Janeiro, cujo perfil sócio-geográfico contrastante, entre o mar e as montanhas? o que equivale dizer entre a abundância do asfalto e a privação das favelas? tem propiciado situações de violência explícita e sistemática. Nesta linha, a imaginação da guerra como argumento central busca justamente aproveitar as diferenças dramáticas entre a cidade e os deserdados dos morros, que, pela miséria e na falta de perspectivas sócio-culturais, passam a dedicar-se, em expressivos contingentes, à marginalidade e ao tráfico de drogas.

Na guerra travada pelos negros e mulatos, nos altos, contra os brancos –e ou a civilização branca da parte de baixo – os traficantes do núcleo situado no fictício Morro da Barriga, ajudados por contrabandistas de armas angolanos, não só resolvem usar os ganhos das drogas para se armarem, como também decidem expandir sua revolta e doutrinar os demais exércitos ilegais dos outros morros, visando uma invasão estratégica à cidade.

O argumento é espetacular e muito oportuno ao tematizar a fratura social brasileira, através do Rio de Janeiro que, de cidade maravilhosa, ultimamente tem passado a "cidade partida",[11] justamente em função dos abismos sociais

9. A passagem em questão é bem alusiva da já mencionada capacidade expansionista da natureza tropical, segundo Gilberto Freyre.

10. Em *Zumbi*, a organicidade é bem marcada nos ambientes da favela, embora seja sugerida também em outras passagens em que os personagens angolanos avaliam os encantos do clima e da natureza cariocas.

11. O termo foi consagrado pelo livro reportagem de Zuenir Ventura, de mesmo título, sobre a violência na favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro.

entre seus habitantes, dramaticamente contrapostos na geopolítica carioca, menos afeita aos dispositivos segregacionistas mais numerosos, por exemplo, numa cidade como São Paulo.

Os personagens, por sua vez, inteiriços e bem definidos, pertencem a um largo espectro sócio-cultural, mas ao mesmo tempo em que partilham a condição de ideais-tipos de distintos gêneros – negros e mulheres de diferentes inserções sociais – são capazes de, cada um a seu modo, enunciarem convicções do autor. Em conjunto, compõem uma espécie de orquestra monológica, para, numa dinâmica centrípeta, comprovarem as postulações autorais.

Nesse sentido, pode-se avaliar a posição do discurso de *Zumbi*, a partir da lição de Bakhtin, como sendo "bivocal de orientação única", na medida em que através da estilização do pensamento da mestiçagem, consagrado pela obra de Freyre, o romance dialoga com a atual afirmação identitária da negritude, tanto para validá-la quanto para conciliá-la com a perspectiva esperançosa do Brasil como comunidade imaginada, capaz de dar consistência política e igualitária à mestiçagem.

Por outro lado, a retomada da tradição batizada pelo pensamento de Freyre se combina e converge com o diálogo com a literatura do "africano" Jorge Amado. As afinidades já apontadas entre seus enredos folhetinescos e neo-românticos, recheados de personalidades carismáticas e forjados pela incorporação do hibridismo das formas populares de expressão, se apuram caso se observe a comum idealização sensual da mestiçagem, expressa na concepção de determinadas personagens femininas caracteristicamente miscigenadas.

Assim, posso cotejar a descrição de Florzinha, a filha do presidente de Angola, e ex-namorada de um dos protagonistas angolanos de *Zumbi*, o Coronel Francisco, com a descrição da neta de Rosa de Oxalá, a amada ideal de Pedro Archanjo, com quem ele se depara pouco antes de morrer:

> A filha do Velho tem a pele escura. Quem se atreve a chegar suficientemente perto, porém, descobre nos olhos dela a luz fria dos céus de Berlim.
>
> – Ao longe pareces angolana –, dizia-lhe ele, debruçado sobre aquele azul furtivo, – mas daqui, tão próximo vejo que és alemã.[12]
>
> Tão igual e tão diferente, quantos sangues se misturaram para fazê-la assim perfeita? Os longos cabelos sedosos, a pele fina, os olhos azuis e o denso mistério do corpo esguio e abundante.[13]

Impressionante a convergência de procedimentos na concepção do erotismo e da mulher como presenças marcantes em ambas a obras e como signo radical da liberdade de seus protagonistas, mantida mesmo nas injunções mais problemáticas. As descrições idealizadas e sensuais se multiplicam, em ambos os universos ficcionais, onde o corpo como fonte de beleza e prazer recicla, em cada caso, os encantos da mestiçagem.

12. AGUALUSA, 2002, p.77.

13. AMADO, 1969, p.360.

A louvação da comunidade mestiça, em Agualusa, ao situar-se na contemporaneidade, não passa por cima da delicada injunção atual, em que a desigualdade e a discriminação aprofundam os abismos sócio-culturais que historicamente persistem e já são apontados na obra de Jorge Amado. Entretanto, mesmo dramatizando tais impasses, com as lutas lideradas por seu herói, o escritor baiano, muito gilbertianamente, ainda tenta combinar mestiçagem e democracia racial na caracterização do país contra o "apartheid" sul africano e outros regimes de convivência.[14]

Por sua vez, Agualusa sem afastar a perspectiva da comunidade mestiça, propõe-se a encenar o conflito sócio-econômico-racial brasileiro que identifica negros e pobres, pela ficção de um morro negro e consciente tentando resgatar a violência histórica sofrida através de uma revolução igualitária. O desenlace da derrota militar combinada à perspectiva de mudança política – com a possível eleição à presidência da república de Bárbara Velho, uma negra militante e despida de revanchismos – além de desconstruir o mito da democracia racial, afirma o imaginário da mestiçagem como meta construtiva e projeto político, gradual e problemático.

Por outro lado, subsiste também em Agualusa a valorização, de ascendência rosseauniana, do poder de pressão de uma espécie de "vontade geral" popular capaz de impor-se e de transformar a ordem constituída. Na obra de Jorge Amado o mesmo traço, já apontado, corresponde à solidariedade que vincula, de maneira espontânea, seus personagens na constituição do que denomina de povo. O povo da Bahia, torna-se então o grande personagem coletivo, entidade indefinida e poderosa, sempre investida nos ritos, festas e eventos culturais – do candomblé ao carnaval – como resistência aos credos oficiais dos estratos dominantes, na afirmação de sua "verdade seduzida", flexível, híbrida.

Em ambos os escritores, o elogio do assimilacionismo ou da capacidade brasileira de integrar diferenças encontra ressonância na leveza de uma dicção sincrética, em que as gírias e o registro oral de várias procedências se aliam ao caleidoscópio das citações, abrangendo músicas, poesia, profecias, e rezas populares. Em Agualusa, a lusofonia constitui o horizonte do sincretismo, reposto com insistência nos vários títulos da obra.

Ao final de *Zumbi*, a homenagem à crioulidade nacional ou ao caráter não-sintético do mestiço, que não dissolve as diferenças mas preserva-as na diversidade do todo, justifica, apesar da guerra imaginada, a esperança de "tempos melhores". É o entusiasmo do narrador e seus alter-egos, enquanto (vêm) o Brasil a desfilar à sua frente:

14. Veja-se a respeito o seminário programado para as comemorações em torno de Pedro Archanjo, cujo título é "A democracia social brasileira e o apartheid – afirmação e negação do humanismo", que, afinal, no andamento satírico do enredo, é proibido pela conjuntura autoritária.

> Um velho decrépito, pálido como um espectro, todo vestido de branco, exceto a gravata de um vermelho elétrico. Um índio, certamente de sangue latino, como canta Maria Bethânia, tronco nu, bermudas e chinelos. Uma loura bonita, de longas pernas, alta e firme bunda africana. Uma mulata de comprida cabeleira lisa. Um homem sombrio, pequeno e magro, de cabeça chata e cabelo agastado. Dois japoneses, talvez paulistanos, de mala diplomática, riso fácil. Um moleque com uma caixa de graxa a tiracolo, rosto vermelho, coberto de borbulhas, que passa por ele a cantar o hino brasileiro. Um libanês de olhar desconfiado. Caboclos. Mamelucos. Cafuzos. Sararás.[15]

Coisa parecida diz o "africano" narrador-autor de Tenda dos Milagres, ao reverenciar o seu herói:

> Pedro Archanjo Ojuobá vem dançando, não é um só, é vário, numeroso, múltiplo, velho, quarentão, moço, rapazola, andarilho, dançador, boa-prosa, bom no trago, rebelde, sedicioso, grevista, arruaceiro, tocador de violão e cavaquinho, namorado, terno amante, pai-dégua, escritor, sábio, um feiticeiro.
>
> Todos pobres, pardos, paisanos.[16]

Caberia talvez, finalizar perguntando até que ponto, cada um com suas graças, o imortal Amado e sua paixão pelo Brasil baiano da mestiçagem malevolente e o jovem Agualusa e sua utopia da comunidade afro-ibero-americana, não estariam fazendo um romance de tese? Nos anos 60, contra a ditadura militar, e no século XXI, sob a aura da lusofonia, a tese da cultura mestiça de esquerda, em sua versão romanesca, até que ponto não teria –antes da realização da promessa de justiça social– forçado a mão na forma e resultado, por fim, em fórmula literária, aliás de bom sucesso.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro, Gryphus, 2002.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. 1ªedição. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. "Jorge Amado: criação ficcional e ideologia". In: JUNQUEIRA, Ivan (org). *Escolas Literárias no Brasil*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004, Tomo II, pp. 649-670.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 1981

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

15. AGUALUSA, 2002, p. 205.

16. AMADO, 1969, p. 374.

DES/ORIENTAÇÕES EM GUIMARÃES ROSA, MILTON HATOUM E OS PROPÓSITOS DE UM CERTO ERNESTO: OLHARES PARA AS BANDAS DE LÁ

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo (USP)

Em um ensaio de abertura à coletânea *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*[1], observamos que entendíamos a ênfase dada à discussão da mestiçagem e hibridismo cultural na atualidade como resposta da crítica para a necessidade de dar conta dos grandes processos de deslocamentos e de justaposições do indivíduo, das populações e do conhecimento que têm levado ao rompimento com as concepções fixas, sedentárias. Tais processos da mundialização da economia capitalista vinculam-se contemporaneamente com as necessidades do capitalismo informacional, pautado pela hegemonia das finanças e a ênfase numa economia de mercado. Para essa modulação do capitalismo são imprescindíveis os meios digitais, que descartam estratégias unidirecionais. É a partir dessa situação e os fluxos que desencadeia que pretendemos analisar o conto "Orientação", da coletânea *Tutaméia (Terceiras estórias)*, publicada por João Guimarães Rosa em 1967[2], e o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, publicado na virada do milênio[3]. Do ponto de vista teórico, nos avizinhamos, à nossa maneira e com maior peso político-social, dos modelos explicativos da "sociedade em rede", desenvolvidos sobretudo por Manuel Castells[4]. E, criticamente, em relação a Guimarães Rosa, do ensaio *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*, de Marli Fantini, que mostra como os

> flutuantes portos de palavras rosianas criam zonas de confluência para a coexistência contraditória e desierquizada entre línguas e culturas de distintas temporalidades e procedências, vaticinando uma nova forma de ler e habitar o mundo[5].

A aproximação crítica entre o ficcionista do sertão e o da região amazônica será feita de forma a deixar subjacentes formas de articulações afins da desregulamentação das redes digitais que segue a lógica do capital e seus olhares

1. "Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismo". In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. Organizador. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004. pp. 9-20.

2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968. p. 108-110.

3. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

4. *A galáxia da Internet. Reflexões sobre Internet, os negócios e a sociedade.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

5. *Op. Cit.*, orelhas (substituir).

mercadológicos, mas também as novas fronteiras de cooperação comunitária. Nesse mundo, a imagem do rio, com suas malhas hídricas, solicita do navegador o conhecimento de rumos, mesmo que provisórios, encontra equivalência na possibilidade de o navegador virtual abrir continuamente novos *links*, para novas e recursivas interações. Se nesse universo é hegemônico o capital financeiro que de forma cada vez mais intensiva substitui distâncias por velocidades e se alimenta da informação nova para fins de mercado, por outro lado, já que a realidade é híbrida e contraditória, ele não deixa de propiciar tais articulações pautadas pela solidariedade. Importa ao sujeito, então, aprender a olhar para o outro, tendo em conta que esse olhar não pode descartar a perspectiva crítica. Olhares in/certos que apontam para certos rumos, agora colocados no plural.

Tais considerações sobre formas migrantes que têm como *nó*, em termos de teoria da informação, conjunções em portos flutuantes, parte da idéia de que o hipertexto –ao contrário do que dizem quem se deixa hipnotizar pelos processos computacionais– "não é produzido pelo sistema de multimídia usando a Internet como meio de atingir a todos. É, em vez disso, produzido por nós, usando a Internet para absorver a expressão cultural do mundo da multimídia e além dele".[6] Os *nós* se articulam também fisicamente e não apenas virtualmente e são estabelecidos por sujeitos concretos, que têm experiência, história, consciência e se organizam em rede com a vida social.

Um Rocinante motorizado

Está em exibição nos cinemas brasileiros o filme *Diários de motocicleta*, dirigido por Walter Salles. Seu núcleo simbólico, que aparece quase ao final da trama, é a travessia do rio Amazonas pelo jovem Ernesto Guevara de la Serna, em 1952. É o ponto (*nó* informativo) culminante da viagem de reconhecimento da "nuestra América mestiza", feita pelo então estudante de medicina, especializado em hanseníase, ao lado de seu colega Alberto Granado. A motocicleta, denominada "Rocinante" pelos estudantes, dá sentido a essa viagem, que se respalda numa produção da qual participaram profissionais brasileiros, argentinos, chilenos e peruanos. Essa articulação comunitária, em termos de realização, é ainda mais ampla, entrando numa rede mundial do cinema dito alternativo, que também tem suas bases de mercado.

Na trajetória, realizada com precariedade de meios, o jovem Ernesto, que vivia confinado ao porto de Buenos Aires, veio da tomar conhecimento da outra margem social da América Latina. Conheceu também o pensamento político-social do peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), filho de pai basco e mãe indígena. Mariátegui, considerava-se um nômade por ter vivido em

6. CASTELLS, Manuel. *Op. Cit.*, p. 166.

muitos países, apesar de sua curta existência (35 anos). Travou relações com o grupo da *Claridade*, na França, e com círculos gramscianos, na Itália. Notabilizou-se por imbricar, em seus textos críticos e prática política, esse marxismo que se desenhou na Europa ocidental com a maneira de ser mestiça de seu país.

E, então, o futuro "Che" Guevara, após cruzar a América andina, foi ter à Amazônia peruana, vindo a estagiar no leprosário de San Pablo, localidade não distante de Iquitos, de onde anteriormente partiu a viagem ficcional do romance *A jangada*, de Júlio Verne, a que nos referiremos mais adiante. A imagem que nos interessa neste momento (e que constitui núcleo simbólico do filme de Walter Salles) é a travessia a nado do rio Amazonas pelo jovem estagiário. Pouco antes dessa empreitada, o futuro "Che" havia feito um discurso de despedida numa festa organizada comunitariamente pelos que tinham poder no leprosário. Falou da necessidade de integração da América Latina. Esta região continental deveria constituir um só país, para se contrapor – diríamos, hoje, por referência à sociedade em rede – à assimetria dos fluxos, de natureza imperial. Há, evidentemente, no relevo da mestiçagem, uma aspiração de universalidade sem fronteiras. Se em nossa mestiçagem radicam marcas dos povos que deram base a nossas culturas, como os europeus, africanos e ameríndios, aqui vieram fluxos migratórios também de povos de outras regiões.

A travessia do rio Amazonas por Ernesto Guevara, asmático desde criança, obviamente tem simbolização social, pois a personagem se direciona para a outra margem, onde estavam os internados mais carentes do leprosário. Estes, na outra margem, se ajuntavam, construindo suas próprias palafitas. O futuro "Che" conseguia ultrapassar, assim, limitações físicas e de origem social, embalado pelo sonho de romper fronteiras de toda ordem. Entrecruzam-se sua geografia interior com a exterior da ambiência latino-americana. Nas malhas da bacia da integração subcontinental, convergindo para uma espécie de banda larga de ordem supranacional, confluem pedaços de muitas culturas. No grande rio, símbolo da biodiversidade e das misturas que nos envolvem, é possível descortinar fluxos capazes de interagir dinamicamente o diverso. Uma rede que se desloca da ficção para o referente, como um mito a "fecundar a realidade" (Fernando Pessoa), como ocorre nas formulações do pensamento social de Mariátegui. A rede possui bandas que se alimentam recursivamente, abrindo a possibilidade de muitas margens no processo de combinação, mas estatuindo uma direção para o conjunto contraditório dos fluxos. Como nos diários de Ernesto Guevara e de Alberto Granado, as muitas margens registradas na travessia são janelas abertas para as margens do conhecimento – uma travessia por fronteiras comunitárias de cooperação, de forma equivalente à realização supranacional do filme. Isto é, formas de cooperação capazes de emocionar a todos que ainda cultivam algum cantinho de dignidade.

Um certo (e cínico) mau-hálito

Respira-se no filme de Walter Salles, como se percebe, uma atmosfera rosiana: a travessia para uma outra margem e as interfaces desse grande rio, que apontam para as bandas de lá. A impulsão que motiva os gestos de Guevara se faz na perspectiva aberta por Mariátegui, que encontrou em seu percurso peruano. Estão nessas águas a idéia de mestiçagem enquanto coexistência problemática de opostos: a diversidade e a contradição como forças motrizes de um encontro social projetado num ideal de futuro. Imbuído em parte de um certo pensamento messiânico, Mariátegui considerava-se um pessimista em relação a essa realidade e um otimista em relação ao futuro. Estava nesse futuro seu "mito socialista", capaz de canalizar os fluxos da diversidade. Não era um dogmático: a "orientação" para a travessia é aberta e dependia fundamentalmente do "ideal" do sujeito, tomado em suas dimensões individuais e coletivas. Já a "orientação" do conto de Guimarães Rosa é recursivo: os fluxos comutam direcionamentos vetoriais. Não há aí possibilidades de sínteses, quando explora as múltiplas potencialidades das misturas, intrinsecamente híbridas, das inumeráveis margens da cultura. As misturas, sempre em processo ao curso das águas do rio, constituem experiências compartilhadas.

Seu conto "Orientação" é uma estória de um cule, transformado em cozinheiro de origem chinesa. Ele é o "Chim", que virou "Joaquim" e depois "Quim". Foram as diferenças de seus *habitus* culturais que acabaram por transformá-lo num pequeno proprietário rural. Começava na simbolização do cozinheiro um processo de misturas que o levam a se apaixonar por uma lavadeira sertaneja, culturalmente uma antípoda. O casal se consorcia entre os salamaleques da escrita rosiana e os gestos do "Quim"/"Chin". A lavadeira "Rita Rola" virou, em seu olhar, a "Lita Lola", ou "Lolalita". E o "felizquim" se apaixonou tanto que se viu falando com ela como um sertanejo, de cócoras. Entretanto, nesse universo rosiano, a diversidade não leva à unidade. Interpuseram-se entre eles, segundo o narrador do conto, "a sovinice da vida, as inexatidões do concreto imediato, o mau-hálito da realidade".

É importante que sublinhemos a expressão "inexatidões do concreto imediato" e o fato de as personagens estarem de cócoras, muito próximas, face a face, de forma a sentir o "mau-hálito da realidade". "Rita-a-Rola", como o narrador explicita "não cuidava de sínteses". Não cuidava de estabelecer uma ponte comunicativa entre as duas margens: recusava-se à travessia. E, como este "Chin"/"Quim" era sínico (grafa-se com "s") e não cínico (com "c"), afastou-se de uma Lolita que se limitava a ser uma "Rôla" que não alçava vôo.

Afastando-se do "concreto imediato" para uma outra banda, "Chin"/"Quim" se fez referência. E assim, à distância, sem o "mau-hálito da realidade", "Rita-a-Rola" pode incorporar os gestos do cozinheiro,

provenientes de uma imaginária banda chinesa. Vem daí sua "orientação" – entre o concreto da cultura do arroz e os salamaleques dos gestos leves, opostos aos da rusticidade sertaneja:

> como gorgulho no grão, grão de fermento, fino de bússola, um mecanismo de consciência ou cócega. Andava agora a Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé[7].

A "orientação" se faz em função de um problemático "êsmo algébrico", isto é, de um horizonte aberto e desdobrável de possibilidades, que não se conforma com a síntese. E a inclinação, para Oriente, só é possível quando a personagem se vê no desempenho do papel ativo de uma cozinheira de culturas. Isto é, assume sua potencialidade subjetiva. Foi essa mesma potencialidade, que se afirma num fluxo recursivo, com direção vetorial oposta, que havia feito com que o "Chin"/"Quim", que trançava as pernas à maneira chinesa, para melhor "decorar o chinfrim de pássaros ou entender o povo passar" se apaixonasse por Rita Rola, a sua Lolalita (entre as Lolas e as Lolitas), e visse nela uma imagem de beleza, embora, como registra cinicamente o narrador (grafa-se com "c"), ela fosse "Feia, de se ter pena de seu espelho".

Este é o "mundo do rio", que não é – segundo o narrador – o "mundo da ponte". Para se evitar o "mau-hálito desse mundo" e as "inexatidões do concreto imediato", o narrador descortina a mediação das culturas, vistas em suas misturas. "Chin"/"Quim" se faz perspectiva *in absentia* e Lolalita havia conhecido de perto sua experiência em lidar com misturas que, afinal, veio a incorporar. Essa figuração chinesa não se fez mito, diferentemente do mito social de Mariátegui que sensibilizou o futuro "Che".

Um incerto porto flutuante

As migrações culturais são igualmente tematizadas nos dois romances de autoria de Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente*[8] e *Dois irmãos*[9]. Há as migrações internas, veiculadas pelo rio Amazonas. O poder de atração das margens desse veículo, situado nesta comunicação como uma banda larga, canaliza inclusive culturas de outras bandas, como a dos libaneses. O hibridismo dessas narrativas não se faz apenas pelo contato de culturas, misturando as águas culturais do rio Amazonas, com as do Mediterrâneo. Faz-se igualmente através das personagens narradoras, situadas nas margens sociais: uma narradora feminina em *Relato de um certo Oriente* e um narrador mestiço que escreve a partir de sua fronteira social, em *Dois irmãos*. Vamos nos fixar nesse

7. *Op. Cit.*, p. 110.

8. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

9. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

segundo romance. Biologicamente, esse narrador é um mestiço, filho de uma agregada índia e de um dos dois irmãos, gêmeos e idênticos. A diversidade e não a semelhança exterior é que marca essa ambivalente unidade paterna: os gêmeos eram totalmente diferentes. Se um se inclinava para a marginalidade da terra, o outro se enquadrava numa outra margem, igualmente problemática, mas que tem reconhecimento social. Ele era engenheiro e sua atuação o leva a uma outra forma de marginalidade: aquela de quem habita as esferas de poder, seja de poder econômico-social ou de poder simbólico. Afina-se melhor com as flutuações dos novos tempos.

Nem esse narrador periférico à família e nem sua mãe sabiam ao certo qual dos gêmeos seria seu pai. Esse problema de identidade que perseguiu o narrador que morava nos fundos da casa, desde sua infância, acaba por se mostrar, ao final do romance, como irrelevante: tudo estava, afinal, em ruínas. Era uma questão agônica, de forma análoga, ao mundo que se estruturara nas margens do rio Amazonas. Outras margens do capitalismo se afirmavam sobre aquelas originárias do comércio da borracha. E os fluxos hegemônicos já não seguem os direcionamentos do rio, mas são compelidos a uma direção vetorial norte/sul. Resta então ao narrador o registro agônico desse modo de vida e interações familiares e sociais advindas da experiência histórica amazônica. Sua trajetória cultural de curumim a professor apenas potencializa seu exílio pessoal: torna-se um exílio mais amplo e mais geral: o fundo de quintal simbólico alastra-se para toda a Amazônia.

No decorrer da narrativa, o antigo curumim procura estabelecer pontes com o mundo dos prováveis pais, mas não consegue. Volta-se sempre ao ponto de partida. Seu horizonte era dúplice, não apenas em relação aos gêmeos antípodas. Não há identidade dada, como aponta sua experiência e sim processos de identificação recursivos com aqueles que marcaram mais fundo a sua maneira de ser: a mãe, radicada à terra e o avô libanês. Os dois, que vieram de terras distantes (do interior amazônico e do exterior) terminam enterrados lado a lado. Como no conto de Guimarães Rosa, também aqui a síntese não é possível. A síntese impossível foi sonho de sua avó e de sua tia de reunirem os gêmeos antípodas. O resultado foi mais dramático do que aquele apontado no conto "Orientação", de Guimarães Rosa: colocados face a face, mesmo num projeto pretensamente unificador o resultado foi explosivo e definitivo.

O consórcio produtivo do híbrido que trouxe o desenvolvimento da sociedade manauara já morreu. Manaus articulava-se em torno de um "porto flutuante" – o "Manaus Harbour", na grande imagem do romance de Hatoum. Aí atracavam no passado os grandes cargueiros, que ocultavam a floresta. A civilização se impunha à natureza. Um "porto flutuante" articulado, não obstante, com as riquezas dessa banda florestal, mas também com os horizontes de mercado que terminam por ocasionar sua decadência. Essa "cidade flutuante" – o porto–, será posteriormente demolida e, com ela, uma forma de vida.

Uma imensa jangada de madeira

O narrador de *Dois irmãos*, desde sua perspectiva periférica, não consegue se fixar em mitos de origem. E fará da literatura uma forma ambígua de contato com as renováveis e instáveis outras margens da vida amazônica – uma busca de identificação mais ampla, sempre em processo. Não se trata de uma identidade miticamente situada. Não se configura identidades fechadas, sequer nos gêmeos. Nem de origem: o avô, no Amazonas, já é outro, distante de sua primeira nacionalidade libanesa. A volta ao ponto de partida não é possível diante das águas híbridas do rio-existência.

Como contraponto a esse processo que escapa às determinações de narradores e personagens, faremos referência ao romance *A jangada*, de Júlio Verne. Nessa narrativa não há dúvidas quanto à orientação do narrador: ele se pauta por um idealizado sentido ético, que direciona programaticamente suas ações. Injustamente acusada de crime, a personagem central, após ter-se enriquecido, numa grande propriedade próxima de Iquitos - próxima do leprosário onde estagiou Ernesto "Che" Guevara -, conforme já indicamos, desloca sua residência e dos trabalhadores agregados, com todas as dependências, para uma imensa jangada de madeira. O objetivo era chegar à foz do rio Amazonas, em Belém, passando por Manaus. Nessa trajetória extensiva, ao longo do rio, resgate ético dessa personagem – uma ética senhorial, já que toda a família e agregados se deslocava com ele e em função de sua vontade.

Este utópico mundo móvel e flutuante atracou em muitas margens, sempre ao impulso da determinação do grande proprietário. Um equivalente sentido ético patriarcal figurava no horizonte das mestiças famílias amazonenses, como a dos imigrantes libaneses. As migrações de brasileiros de outras regiões, que se mesclavam com os amazonenses mais antigos, como ocorre no romance de Júlio Verne, desenhavam uma perspectiva idealmente similar à da família de origem libanesa. O tempo em *Dois irmãos*, entretanto, era outro. O sistema produtivo, inclusive o comércio, dessa sociedade mestiça patriarcal já estava em ruínas. E as lojas de comércio do porto flutuante de Manaus – o "Manaus Harbour" acabaram por serem substituídas pelos bazares indianos. Novas correntes migratórias, bastante agressivas e competitivas, aventureiras, mais afinadas com os novos fluxos da globalização. O porto flutuante de Manaus acaba por se submeter a uma flutuação mais ampla desse mercado, restringindo-se à importação, segundo o narrador, de quinquilharias procedentes de Miami.

Um mundo de espelhos quebrados

A biodiversidade das margens do Amazonas ou do sertão mineiro configura-se no conto de Guimarães Rosa como de Milton Hatoum, como

imagens quebradas. Não deixam, entretanto, de se mostrarem como potencialidades abertas ao olharem recursivamente para outras margens. Afinal, trazem personagens que desenvolvem suas práxis a partir de uma experiência social compartilhada. Não são mundos que se esgotam num presente, que o individualismo contemporâneo compele a uma atuação solitária. A grande mediadora, que não permite a solidão, vem da arte. Sem essa mediação, persiste o "mau-hálito da realidade", como se explicita no conto de Guimarães Rosa. Podemos citar, nesse sentido, Manuel Castells, quando discute as redes sociais do individualismo contemporâneo:

> "Num mundo de espelhos quebrados, feito de textos não-comunicáveis, a arte poderia ser (...) um protocolo de comunicação e uma ferramenta de construção social. Por sugerir, através de uma ironia que desarma ou de pura beleza, que ainda somos capazes de estar juntos, e ter prazer nisso. A arte, cada vez mais, uma expressão híbrida de materiais virtuais e físicos, pode ser uma ponte cultural fundamental entre a *Net* e o eu".[10]

O horizonte da arte, como em Mariátegui em relação à política, é uma mítica e utópica linguagem comum, capaz de levar ao compartilhamento (híbrido), de códigos culturais. Como indicamos, o sociólogo peruano via o presente de forma pessimista, mas procurava metamorfosear essas tensões, de forma a impulsionar essa situação de carência para o chamado reino da liberdade. A travessia pode se fazer, como na imagem da atuação simbólica do jovem "Che" através do mergulho nas águas do rio, direciona-se para a superação (romanticamente, diríamos) de limitações de toda ordem. Seu impulso é motivado pelas potencialidades políticas das formas híbridas, que apontam para projetos (coloquemos no plural) de integrações latino-americanas. Nessa travessia a nado, Guevara deixa uma festa de despedida para ser recepcionado na outra margem pela população ainda mais marginalizada.

Nesse mundo do rio, entretanto, nem tudo é festa, como se verificou posteriormente, no plano da vida concreta dessa personagem: "as inexatidões do concreto imediato". Há outras formas de travessia, como vimos e que se descortinam no sertão-mundo de Guimarães Rosa. Travessias mais tranqüilas ou mais problemáticas. São modos de ser e de estar no mundo bastante diferenciados e comutáveis, intercambiáveis, recursivos. Fiquemos aqui, para terminar, com o registro dessa diferença, por nós reiteradamente referida: a observação do narrador do conto "Orientação", de Guimarães Rosa, que aponta a evidência de que, afinal,

"O mundo do rio não é o mundo da ponte".

10. *Op. Cit.*, p. 168.

HISTÓRIAS-NÃO-CONTADAS, EM "ECOS FEMINIS", DE MATILDE ULRICH DE ALMEIDA*

Eliane T. A. Campello
Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Resumo: Este trabalho visa à análise de crônicas da escritora gaúcha, Matilde Ulrich de Almeida, publicadas no jornal literário *Corimbo*, que circulou na cidade de Rio Grande (RS, Brasil), de 1883 a 1943. Nos textos, são recuperadas histórias de mulheres que não lograram registro na História. A partir de comentários a respeito de figuras masculinas, exponenciais em áreas diversas do conhecimento, a autora busca dar visibilidade à atuação daquela "mulher que está sempre presente por trás de um grande homem".

Palavras-chave: Matilde Ulrich de Almeida, "Ecos feminis", *Corimbo* (1883-1943), Rio Grande (RS, Brasil).

> Quando comecei no jornalismo, em 1968, éramos quase extraterrestres na redação. (...) Um batalhão de mulheres crescidas com esses movimentos [feminista, histórico, psicanalítico] passou a perseguir o sonho de ganhar a própria vida e deixar a marca de sua mão no mundo através do trabalho. Foram em massa para a universidade, como formiguinhas, e ano após ano ocuparam as redações.
>
> (Inês Castilho, "Nós que já somos tantas")

Nascida a 5 de junho de 1881, em Santana do Livramento (RS), Matilde Ulrich Filha, periodista, poetisa e cronista, falece no Rio de Janeiro, em 21 de agosto de 1953. Filha de jornalista, é educada num ambiente propício para desenvolver suas tendências artísticas, como parece indicar o registro de Krug e Carvalho, que a consideram uma "poetisa de lúcida inteligência e apreciável cultura" (1935, p. 163). Com dezessete anos, Matilde, juntamente com sua irmã Alaíde um ano mais moça, funda, a 1º de setembro de 1898, o jornal literário *Orvalho*, que circula em Santana do Livramento até 1904.

Embora sejam poucas as manifestações que chegaram até nós a respeito da personalidade de Matilde, oriundas de pessoas que com ela conviveram, como é o caso de Alzira Tacques, das redatoras do *Corimbo*, Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro, e de Carlos Cavaco, todas reafirmam ter sido ela amável, sincera e extremamente bondosa. Não deixam, entretanto, de

(*) Este trabalho é parte de uma pesquisa mais ampla, publicada sob o título de "Matilde Ulrich de Almeida", em MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. v. II, Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres; Edunisc, 2004. pp. 995-1021.

expressar, em paralelo a essas elevadas qualidades morais, o valor de sua contribuição à literatura.

Não é exagero incluir o nome de Matilde Ulrich de Almeida entre aquelas periodistas fundadoras que "tiveram uma quota considerável de responsabilidade no despertar da consciência das mulheres brasileiras, um papel fundamental", citadas por Zahidé Muzart no ensaio "Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX" (2003, p. 226). Em 1898, quando funda o *Orvalho* e consegue sustentar sua publicação por seis anos, numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, à margem, portanto, do circuito intelectual do centro do país, Matilde demonstra persistência e capacidade de enveredar por um caminho do domínio do masculino, o jornalismo, com espírito de luta digno de admiração. Isso, sem contar suas atividades como poetisa e cronista, durante esse período e pelo menos até a década de quarenta do século XX (data de suas últimas publicações detectadas até o momento) em outros periódicos, também dirigidos por mulheres e inflamados pelos mesmos valores feministas, como o *Corimbo* e o *Escrínio*[1].

Embora em seus poemas e crônicas seja possível filtrar uma filosofia de vida e idéias que preconizam um comportamento de moralidade rígida para a mulher, valorizando-a de acordo com o desempenho ou não de papéis preconcebidos, Matilde é também capaz de inovar e até de sublevar pensamentos passadistas e preconceituosos contra a mulher.

É no *Corimbo*, de propriedade de Revocata Heloísa de Mello (1862-1944) e Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), que circulou de 1883 a 1943, semanalmente (com algumas breves interrupções), na cidade do Rio Grande (RS), em especial na coluna "Ecos feminis", mantida por Matilde, que vamos encontrar uma visão de mundo transgressora. Ao expor ao olhar dos/as leitores/as deste hebdomadário, histórias-não-contadas pela imprensa de caráter oficial, fundamentada ideologicamente em valores masculinos, é que Matilde alcança desvelar ações de mulheres, apagadas do registro histórico. A autora não se esquiva de recorrer à ironia para desestabilizar a fixidez de princípios do patriarcalismo, nem tampouco se retrai no tratamento de assuntos de cunho político e social, bem como, muitas vezes, não recusa o toque sentimental em abordagens críticas a tópicos que a emocionam, como a amizade, o amor, o patriotismo, a religiosidade, as diferenças sociais e a contemplação da natureza.

Nas crônicas da coluna "Ecos Feminis", a autora realiza uma espécie de reversão deste gênero literário, no que concerne tanto ao plano formal quanto ao temático. A crônica, sob o ponto de vista literário, pode ser definida como

1. O *Escrínio* (1898-1910), de circulação em Bagé, Santa Maria e Porto Alegre, era de propriedade de Andradina de Oliveira (1864-1935) e foi secretariado por Lola de Oliveira (1889-1965). [Essas datas são de Schumaher e Brazil (2000) e algumas não correspondem aos registros de outros críticos e dicionaristas].

uma informação interpretativa e valorativa de fatos noticiosos, atuais ou atualizados, em que se narra algo, ao mesmo tempo em que se julga o narrado. A crônica também se caracteriza como um meio de comunicação de massa muito ágil, que atua diretamente sobre os/as leitores/as com o fim de formar opiniões. Com tal objetivo, Matilde associa à sua prática jornalística elementos estéticos, conseguindo realizar o chamado periodismo literário, conforme. Calderón (1999, p. 825).

O título da coluna, "Ecos Feminis", parece apontar para um texto piegas, floreado ou róseo, adjetivos que tantas vezes designam a escritura de autoria feminina, nas penas dos críticos e historiadores da literatura. Paradoxalmente, porém, nessas crônicas, Matilde adianta o gosto contemporâneo, no campo literário, ao "ficcionalizar" o fato histórico, quando acresce a este elementos de histórias não-contadas, esquecidas ou marginalizadas pelas narrativas oficiais. Enquanto estas últimas são de domínio público, os acontecimentos dos bastidores restringem-se ao espaço do feminino e, por esse motivo, passam despercebidos ao olhar do historiador, cuja preocupação é o registro de personagens e conquistas em que imperam os valores hegemônicos.

No discurso literário de Matilde são evocadas personagens e fatos que habitam o "território selvagem" da cultura da mulher, como ensina Elaine Showalter. Instruída e atualizada, Matilde aborda assuntos que vão desde os mais próximos a si, geográfica e culturalmente, até eventos internacionais. Em duas das crônicas, a autora presta homenagem aos jornais em que colabora, o *Corimbo* e o *Escrínio*, e a suas diretoras.

Dirige-se ao primeiro, na passagem de seus 43 anos de existência, lembrando a figura de Revocata Figueirôa[2], mãe de Revocata e Julieta, três nomes importantes no cenário das letras rio-grandenses, que elevam "o nome da Mulher intelectual de sua terra" (*Corimbo*, n. 365, jan. 1932)[3]. Ainda, Matilde ressalta que o *Corimbo* é o único periódico dirigido por mulheres que atravessa os séculos e tem vida longa, quando comparada a outros como "Mensageiro", "Voz Feminina", "Myosotis", "Rosicler", "Orvalho", "Escrinio" e "Lyrio".

A troca de periódicos (informes, cartas e poemas) entre as mulheres foi fato comum no Brasil do século XIX e primeiras décadas do XX. Essa ação, além de unir o Brasil do nordeste ao sul, demonstra que as escritoras atuavam em assonância, formando uma grande rede de sororidade.

Prova dessa afirmativa, encontra-se também na crônica que Matilde endereça ao segundo periódico, *Escrínio*, quase trinta anos após o período de sua publicação. Ao receber a notícia do desaparecimento (misterioso?) de

2. Revocata Passos Figueirôa e Melo usou o pseudônimo Americana e foi membro da Sociedade Partenon Literário, de Porto Alegre.

3. Este e todos os demais exemplares de *Corimbo* estão localizados na Biblioteca Rio-Grandense, da cidade de Rio Grande, RS, Brasil.

Andradina de Oliveira, Matilde dedica-lhe o texto, entristecida pela perda da escritora, enquanto rememora suas realizações literárias. Para a cronista, Andradina "Tinha eloqüência na frase, tinha alma na pena" (*Corimbo*, n. 390, abr. 1934).

O repertório de Matilde sobre mulheres rio-grandenses é extenso. Em outro de seus "Ecos", escolhe a figura "espartana" de Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva como o contracanto da guerra dos Farrapos. Na concepção da cronista, "Anita foi o gênio combativo do seu tempo e daí ter sido sagrada uma exceção na história deste recanto da Pátria" (*Corimbo*, n. 387, dez. 1933), por isso a Itália glorifica-lhe o nome e entalha sua imagem no bronze. A crítica de Matilde, entretanto, volta-se para os "ilustres historiadores": "é de supor denotem completa escassez de valorosos feitos, em honra ao Deus Marte, no elemento feminino. Não que não o houvesse capaz (...)". Ela mesma conheceu uma velhinha a qual conservava a memória da guerra em "vivas cores", mostrando nos braços "profundas cicatrizes" de ferimentos sofridos enquanto defendia seu lar. Os arquivos, porém, informam as vítimas e apenas uma única heroína.

Já em "O Brasil e as Anas" (*Corimbo*, n. 437, out. 1938), a autora inicia a enumeração das heroínas pela Ana dos Farrapos (1821-49), passa por Ana Nery (1814-80), por Ana Aurora do Amaral Lisboa (1779-1851), chega em Ana César (1864-1942) e Ana Amélia Carneiro de Mendonça (1896-1917). Pelo leque de Anas, que significa Ama, em grego, o Brasil do século dezenove pode sentir-se honrado pelos feitos patrióticos das mulheres que, como afirma Matilde, nunca deixaram de tornar autêntico o significado de seus nomes.

Um dos assuntos prediletos da cronista parece ser o desvelamento da história-por-trás-da-história, pois em várias ocasiões vemos o caso protagonizado pelo homem, sendo lido às avessas, quando, então, surge a verdadeira heroína. Uma das crônicas nessa linha (*Corimbo*, n. 373, set. 1932) trata do "Prêmio Cavia" recebido por César Gonzáles Ruano, escritor espanhol, que se surpreende com a decisão do júri ao distingui-lo por um trabalho diferente daquele que enviara ao concurso. Descobre, mais tarde, que a trama fora urdida pela esposa. Ela havia mandado uma outra obra sua (que ele julgara irrelevante, por ter sido escrita na intimidade do lar), e foi justamente essa que lhe garantiu o sucesso[4]. Outra, ocupa-se do acadêmico Coelho Neto[5] e de sua indicação ao Prêmio Nobel (*Corimbo*, n. 381, maio 1933). O autor, "por um obstáculo qualquer", arremessou uma de suas obras, ainda incompleta, ao fogo.

4. Em "Resenha de Notas", neste exemplar, há referência a esta contribuição de Matilde: "Matilde de Almeida dá-nos um interessante trabalho; o espírito do feminismo folga com tais manifestações de vulto".

5. Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) é fundador da cadeira n. 2 da Academia Brasileira de Letras, que tem como patrono Álvares de Azevedo. Casa-se com Maria Gabriela Brandão (Gaby, como a chama Matilde Ulrich), com quem tem 14 filhos.

No momento de inscrever um dos livros no concurso, arrependeu-se. Porém, como que por milagre, vê surgir "diante dos olhos o seu manuscrito salvo, com apenas algumas páginas, nas bordas chamuscadas". A autora do feito? Gaby. Um fato curioso registrado nessa crônica escrita por ocasião da morte de Gaby, é o que diz respeito à afirmativa seguinte: "Coelho Neto fora sempre o mais feliz dos escritores. Aos haveres do talento, Deus lhe acrescentara na vida outra fortuna. Uma esposa dedicadíssima e *colaboradora de suas obras*" [ênfase acrescida]. Podemos inferir dessa expressão que Coelho Neto e Gaby fazem parte do rol de casais famosos, em que, apesar de a mulher também escrever, sua participação literária não merece crédito e, assim, a escritura feminina é tornada invisível à mirada da história?

Em outras crônicas, Matilde não se restringe apenas às relações dentro do círculo familiar. Observa a sociedade como um todo, buscando interpretar as relações de gênero, no que concerne à luta da mulher por direitos iguais no desempenho profissional. Quando expressa: "A mulher no Brasil vai tomando lugar saliente na vanguarda dos empregos. Já não somente dedilha a *Remington* e *Royal*, agora também folheia o Libelo" (*Corimbo*, n. 370, jun. 1932), pode estar dizendo que, de uma posição subalterna (como datilógrafa copiadora), é chegada a hora de a mulher exercer funções mais complexas no ambiente de trabalho. De secretária, passa a magistrada. Adquire o domínio da palavra para defender, acusar e julgar, não só em nome próprio, mas na posição privilegiada de representante da sociedade. Matilde destaca os pleitos de Natércia Cunha Silveira[6] e de Ana César[7] e aponta exemplos relevantes na área jurídica, em que se destacaram mulheres de opinião inabalável a respeito de assuntos polêmicos, como o divórcio. Esse é o caso da jovem que, nomeada para a Promotoria Pública de Lapa, no Paraná, posiciona-se contrária ao divórcio, no que é seguida por Matilde. A cronista, ao interpretar o pensamento da promotora, afirma: "Vê nos lares pequeninas frações da Pátria". Conclui o texto, enfatizando a mesma idéia: "Se não bem assegurada a Paz nos lares, difícil então será manter a das Nações". Em 1932, ano da publicação desta crônica, Matilde não poderia imaginar que essa tese, a de elevar a família à condição de "base" da sociedade brasileira, somente viria a ser consolidada na Constituição Federal de 1988.

---

6. Sufragista e advogada, Natércia funda a Aliança Nacional de Mulheres, em 1931, que chegou a ter cerca de três mil sócias, com grande repercussão entre as operárias, graças à assistência jurídica prestada a elas. Em 1945, candidata-se à Câmara dos Deputados, pelo Rio Grande do Sul, mas não se elege (nem ela, nem nenhuma outra mulher).

7. Prosadora, cronista, conferencista, jornalista e feminista, Ana César funda e preside a Legião da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1919, que mantinha cursos Normal, Comercial e Artístico, além de assistência médico-social à operária pobre. Patrona da Academia Literária Feminina do Rio Grande do Sul. Em 1921, em passagem por Porto Alegre, profere conferência sobre a Educação da Mulher Brasileira, publicada no *Corimbo*, em capítulos, de novembro de 1921 a janeiro de 1922, nos exemplares localizados na Biblioteca Rio-Grandense, na cidade do Rio Grande (RS).

A idéia acima, centrada na associação entre família e nação, vem expressa também na crônica de 1934 (*Corimbo*, n. 396, 21 out.), dedicada à Dra. Carlota Pereira Queirós (1892-1982)[8], enquanto representante das mulheres na Constituinte. Diz a cronista:

> Realmente, a mulher, no geral das vozes, nasceu para governo... dos seus lares.

E quem tão bem os governa, as mais das vezes, sob um nevoeiro de dificuldades, já nutrindo a prole, já encaminhando o homem desde os primeiros passos da infância à adolescência e, daí, apontando-lhe o caminho do futuro que o toma dos braços e o eleva às culminâncias dos poderes, dizei-me, querida leitora, depois disso, que mais nos seria preciso constatar de aptidões para os postos da mais alta administração do País?

Mais duas crônicas de Matilde merecem atenção. Nessas, como num movimento de extensão metonímica, seu olhar desloca-se do espaço brasileiro, unicamente, para avaliar nosso país em suas relações internacionais. Em crônica de novembro de 1932 (*Corimbo*, n. 375), o mote é a glória alcançada por Santos Dumont e a "prenda" injusta que pagou pelo "disparate", tirando sua própria vida, devido às conseqüências funestas do uso que foi destinado à sua invenção. Apesar disso, a inscrição permanece: "Pois só pelo seu Balão, numa arrojada ascensão sobre Paris, Santos Dumont tornou conhecida a sua querida Pátria diante das Nações, perante o Mundo". Contudo, o foco mais relevante do texto de Matilde recai nos "dias de luzes do presente [em oposição aos "dias de obscurantismo de outras eras"] em que a cada momento se registra um novo surto de vitória nos arraiais femininos". Pergunta a autora que tipo de "prenda" Dumont teria pago, caso tivesse imaginado que, um dia, a mulher também voaria, com audácia maior que a dele.

Matilde reelabora a história da aviação, ao mencionar o heroísmo de Amélia Earhart, Elly Beinhorn, Ruth Nichols, as senhoras Thadeu e Marsalis e quatro "Ases" norte-americanas[9]. Essa nova versão reverte a anterior. Aqui, o *happy end* é garantido, pois as mulheres voam pela paz. Veja-se em:

> Não há mais dúvidas sobre a capacidade feminina nos ares.
> (...)
> Voaram alto, tão alto quanto Alberto.
> Reina agora como que um grande entusiasmo no espaço com esse ruflar de asas inofensivas... asas pacíficas...
> Instintiva homenagem talvez.

8. Médica e primeira deputada federal da América Latina. Em 1933, é eleita e empossada membro da Assembléia Nacional Constituinte, integrando a Comissão de Saúde e Educação. É eleita deputada federal em 1934. Em 1950, funda a associação Brasileira de Mulheres Médicas.

9. Earhart (1897-1937), estadunidense, desaparece próximo a Howland Island, na tentativa de circunavegar o globo; Beinhorn (1907-), alemã, financia, em 1963, o selo em homenagem a Earhart; Nichols (1901-1960), estadunidense, bateu mais de 35 recordes da aviação feminina.

Nos "Ecos Feminis" do *Corimbo* de número 383 (ago. 1933), Matilde entra no campo da literatura de autoria feminina, com a apresentação da obra *Versos alheios*, de Rosália Sandoval[10]. Composto pela reunião de poemas de escritoras do Uruguai, Argentina e Chile, em tradução, *Versos alheios* passa a simbolizar "um conjunto social de ilustração feminina", conforme o caracteriza Matilde. A cronista parabeniza Rosália pelo feito, pois "Como patriota colaborou para um ideal que nos é fixo - o de cordialidade franca entre os povos Sul-Americanos. Como poetisa fê-lo de modo o mais gentil, entrelaçando com flores as liras entre nações de um mesmo continente". Essa obra é prova do interesse da mulher brasileira pelo grau de cultura de suas congêneres fora do país, diz-nos Matilde.

Uma obra desse porte leva-nos a retroceder o pensamento aos anos trinta do século XX, e avaliar as enormes dificuldades envolvidas no processo de divulgação da literatura de autoria feminina brasileira e estrangeira nesse período. Acrescente-se o fato de que, mesmo hoje, a circulação da cultura feminina em geral e, em especial, entre os países unidos sob a bandeira do Mercosul, ainda se apresenta problemática. Dessa forma, parece digna de homenagem a atitude de Rosália Sandoval, ao escolher nomes como os de Margarita Caprilo, Clotilde Torres, Alicia Freire, Clarinda Paganini, Maria Barbel Ximenes, Violeta Blanco Boero, Felisa Lasola, Olga Acevedo Castillos, Joana Ibarbourou e Gabriela Mistral, entre outros, para comporem os seus *Versos alheios*, bem como a participação de Matilde ao divulgar essa obra.

Para finalizar, retorno necessariamente ao ensaio de Zahidé Muzart acerca dos periódicos femininos. Afirma a crítica:

> Para a avaliação desses periódicos, há que bem situá-los nesse tempo de um feminismo nascente, com outras condições políticas, econômicas e sociais. Somente assim podemos avaliá-los corretamente. Esses periódicos foram avançados: defenderam escravos, pregaram o direito ao voto, a igualdade diante da lei, o direito às profissões liberais, o pacifismo... E teceram uma imensa rede de mulheres brasileiras, e algumas portuguesas ou latino-americanas, cuja troca de idéias e de informações foi fundamental para que hoje estivéssemos aqui discutindo periódicos femininos no Brasil (2003, pp. 231-232).

Como é possível observar, Matilde Ulrich de Almeida preenche perfeitamente as condições de uma periodista exemplar, preconizadas por Muzart. Na posição de fundadora e redatora do *Orvalho*, contribuiu para a ampliação das fronteiras culturais do Rio Grande do Sul, num momento em que a conjuntura política, econômica e social era bastante adversa para a mulher

10. Rosália Sandoval (1887-1956), pseudônimo de Rita de Sousa, publica *Versos alheios* em 1930. Outras de suas obras intitulam-se: *Alvoradas, Através da infância* e *Violetas*. [Há muitas informações desencontradas a respeito dessa escritora nos dicionários críticos]. Para maiores detalhes, consultar o site www.amulherna literatura.ufsc.br/catalogo/rosalia.

de letras e o feminismo apenas se delineava como um discurso possível de contestação aos valores hegemônicos. De idéias avançadas, por meio das crônicas do *Corimbo*, emitiu opiniões, em prol dos oprimidos sociais, da estruturação familiar sólida, dos direitos do negro e da mulher, do exercício de profissões liberais pela mulher, da conquista e manutenção da paz, entre outros assuntos. Com isso, além de aproximar-se de suas leitoras, teve o mérito de construir uma parte de nossa história atual cujos "ecos feminis" ainda hoje se fazem ouvir.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Corymbo". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 365, jan. 1932, pp. 2-3.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 370, jun. 1932, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 373, set. 1932, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos Feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n.375, nov. 1932, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 381, maio 1933, pp. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 383, ago. 1933, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 387, dez. 1933, p. 1.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 390, abr. 1934, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "Ecos Feminis". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 396, 21 out. 1934, pp. 1-2.

ALMEIDA, Matilde Ulrich de. "O Brasil e as Anãs". *Corimbo*. Rio Grande do Sul, n. 437, 21 out. 1938, p. 1.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002 [dados biobibliográficos].

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Dicionário de mulheres*. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999, p. 543 [dados biobibliográficos].

KRUG, Guilhermina; CARVALHO, Nelly Rezende (comp.). *Letras rio-grandenses*. Porto Alegre: Globo, 1935, p. 163.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: URGS/ IEL, 1978. p. 597 [dados biobibliográficos].

MUZART, Zahidé Lupinacci. "Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX". *Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v. 11, n. 1, jan.-jun. 2003, pp. 225-233.

TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. Porto Alegre: Thurmann 1956, v. 1, pp. 734-735.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (org.). *Dicionário mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Site http://www.undp.org.br/unifem/mariamaria/ano2_n1/PDFs/nossomos.pdf, consultado em 28/ 06 /2005 [epígrafe].

IMAGINÁRIO FEMININO: O CORPO ENVELHECIDO

Elódia Xavier
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté.
(Ronsard)

Este trabalho faz parte de uma pesquisa que visa a estabelecer uma tipologia da representação dos corpos nas narrativas de autoria feminina da literatura brasileira. Várias teóricas feministas, desde Simone de Beauvoir, deram destaque à questão da corporalidade; apesar das diferentes abordagens, sempre rejeitaram a dualidade cartesiana mente / corpo, por muito tempo associada à oposição macho / fêmea. A vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber.

Elizabeth Grosz sugere, como abordagem teórica feminista dos conceitos sobre o corpo, a recusa do dualismo mente / corpo, apontando para o entendimento de uma *subjetividade corporificada*, de uma *corporalidade psíquica*. O corpo, construção social, passa a ser visto como objeto cultural, lugar de inscrições várias e, dessa forma, sua representação ficcional está carregada de conteúdos simbólicos ideologicamente significativos.

Em nossa pesquisa, já estabelecemos, através da leitura de textos de autoria feminina do iníco do século XX até hoje, vários tipos de representação: o **corpo invisível**, o **corpo subalterno**, o **corpo disciplinado,** o **corpo degradado**, o **corpo refletido**, o **corpo imobilizado**, o **corpo erotizado** e o **corpo envelhecido.**

Simone de Beauvoir, em seu famoso livro *A Velhice*, chama a atenção para a marginalização do velho e, sobretudo, da mulher idosa. "Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade." (p. 152) De fato, as mulheres sofrem mais os efeitos desta marginalização, uma vez que a cultura dominante impõe-lhes padrões de beleza e juventude. O corpo, veiculado pela mídia, corrobora esses princípios, deslocando as mulheres idosas para um "não-lugar".

A velhice se manifesta através do corpo, sendo que a relação com o tempo é vivida de forma diferente, segundo um maior ou menor grau de deteriorização corporal e, sobretudo, segundo a cultura dominante. Não se trata de uma realidade bem definida, mas de um fenômeno biológico com conseqüências psicológicas. Se mudar é a lei da vida, o envelhecimento, porém, se carateriza por uma mudança irreversível e desfavorável. Trata-se de um declínio que desemboca, invariavelmente, na morte. Simone de Beauvoir se refere à importância do fator social no processo de envelhecimento. "A condição do velho depende do contexto social" (p. 107), diz ela, pois na sociedade industrial, o velho se torna improdutivo e as mulheres, consideradas objetos eróticos, quando idosas tornam-se cartas fora do baralho. A mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes, aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito, porque ela se opera continuamente e nós mal a percebemos. Nosso inconsciente alimenta a ilusão de uma eterna juventude. Diz Simone: "Quando essa ilusão é abalada, provoca em inúmeros sujeitos um traumatismo narcísico que gera uma psicose depressiva." (p. 358)

É esse o drama da personagem Rosa Ambrósio, protagonista de *As horas nuas* (1989), romance de Lygia Fagundes Telles. Trata-se de uma narrativa, cuja trama não se resolve satisfatoriamente, mas que vale, esteticamente, pela construção da personagem principal, que tem sua carreira artística e sua vida pessoal devastadas pela passagem do tempo, como as rosas de Ronsard.

O fato de ter sido artista famosa por suas atuações dramáticas, badalada pela crítica e pelo público, torna o envelhecimento mais dramático e a depressão mais profunda. As perdas se acumulam através dos anos – seu primo amado, vítima de uma *over* dose, o suicídio de seu marido Gregório, traumatizado pela tortura dos anos de chumbo, e Diogo, o jovem secretário por quem se apaixona – e ela apela para o alcool, como forma de evasão.

O romance tem uma estrutura faragmentada e é narrado por três vozes diferentes: Rosa Ambrósio, o gato Rahul e um narrador heterodiegético. A narração feita pela protagonista faz parte do projeto de um diário, a que pretende dar o título de "As horas nuas", num evidente propósito de se revelar na sua nudez. Como está a maior parte do tempo alcoolizada, seu discurso é descontínuo e trôpego, como a própria protagonista: "ô delícia beber sem testemunhas, algodoada no chão feito o astronauta no espaço, a nave desligada, tudo desligado. Invisível" (p. 9) Trata-se de um projeto gorado, apesar de, lá pelos capítulos 15 e 16, ela se propor a narrar desde o início, "quando a Rosa em botão ia colhendo estabanadamente as rosas da manhã" (p. 180), parafraseando Ronsard. Mas, a linguagem não dá conta do torvelinho mental agravado pela turvação do alcool:

> O uísque desce mais violento pela minha garganta, indignados os dois o uísque e eu e ainda assim quero continuar falando, lá sei se esse bosta de gravador ainda funciona, apertei os botões e pronto, não interessa, vou até o fim. (p. 189)

O gato Rahul tem um discurso concatenado, apesar da narração que faz de suas vidas pregressas, numa alusão aos sete fôlegos do felino. Trata-se de um narrador onisciente, que tudo vê e tudo sabe. É o símbolo da sabedoria. Mas esta sabedoria faz dele um narrador cruel, usando seu poder de devassar a interioridade das demais personagens. Gregório, voltado para o firmamento e suas estrelas, é o único que escapa à argúcia penetrante do gato. Rosa é sua maior vítima; ele a descreve durante a operação-tintura: "Com a cara branca de creme e a auréola da cabeleira esgrouvinhada, escorrendo tinta, ficou um palhaço à espera da roupa para entrar no picadeiro" (p. 32). Em outro momento, ele a flagra completamente alcoolizada: "Agora ela dorme esparramada no chão, a boca entreaberta puxando um ronco de bebedeira." (p. 81) A voz do gato desconstrói qualquer possibilidade redentora. Quando ela canta *Let me try again*, no chuveiro, ele observa: "É o que todos pedem, respondo num bocejo"(p. 36), que nós diríamos de enfado, tal é a experiência que possui do ser humano.

O drama da decadência, vivido pela protagonista, tem seus fundamentos na passagem do tempo, mas se alimenta, sobretudo, da ideologia capitalista burguesa, que prioriza a produção, o lucro. Simone de Beauvoir, no seu livro já citado, acusa a sociedade industrial de explorar o ser humano, seja ele jovem ou velho:

> A sociedade só se preocupa com o indivíduo na medida em que este rende. Os jovens sabem disso. Sua ansiedade no momento em que abordam a vida social é simétrica à angústia dos velhos no momento em que são excluídos dela. (p. 665)

Rosa Ambrósio não nega sua condição de "burguesa assumida" e seu preconceito contra a velhice atinge o paroxismo na sua recusa em aceitar os namorados da filha, que dá preferência a homens mais velhos: Diz ela: "Espera, não é tão simples assim, a verdade é que eu queria apenas uma filha normal – será pedir muito? Podia ser livre, podia morar longe com sua tropa de amantes, aceito. Mas não precisava ser uma tropa de velhos" (pp. 20-21). Dessa forma, ela reforça a ideologia burguesa que marginaliza o velho e agrava sua depressão causada pelo sentimento de decadência, conscientizando-se que é "uma bêbada podre num mundo podre" (p. 18).

O tempo, sob a ótica de Rosa Ambrósio, é o grande vilão. Nada escapa a sua sanha "machadianamente" destruidora. Chegada às vezes a um latinismo (lingua morta!), diz ela: "Sic transit gloria mundi"(p. 156), mostrando que até a glória do mundo acaba. É muito reveladora a descrição que ela faz da Praça da

República, em São Paulo, que costumava freqüentar com seu pai, quando menina:

> Mas é esta aquela antiga praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias, mendigos em cachos e os passantes. Se houvesse ao menos um banco vazio mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada. A cidade ocupada. [...]
>
> Entro na alameda sinuosa onde estão enfileirados os bustos de homens que ninguém mais conhece, mas quem quer saber?Os de bronze com as placas já foram devidamente roubados, ficaram os heróis de pedra, benfeitores da pátria. Educadores. Poetas. Os passarinhos costumam pousar e defecar nas cabeçorras, eu disse defecar, mais respeito aí pelos senhores com as estrias negro-esverdinhadas descendo em profusão por entre os sulcos da cara. (pp. 155-156)

Nessa descrição, percebe-se a nostalgia por um tempo passado, mas sobretudo, a perplexidade e a revolta diante da miséria que, seguramente, não faz parte de seu universo. Trata-se do espanto de uma burguesa alienada diante das mudanças.

O pai ausente é invocado reiteradamente. Esse pai "fujão', como ela chama, que foi comprar cigarro e não voltou mais, faz parte de suas mais doces lembranças. Lembranças que ela tenta concatenar num discurso coerente, mas que escapam ao seu controle. Ecléa Bosi, em seu conhecido livro, *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*, mostra que as lembranças não são revividas, mas sim reconstituídas em interação com o presente. Elas não ressurgem exatamente como foram vividas, mas impregnadas pelas experiências atuais. Ora, Rosa Ambrósio tem consciência de sua decadência – "Sou um atriz decadente" (p. 19), diz ela, e esta consciência vai colaborar na reconstituição de suas memórias, pois os processos memorativos se relacionam com os campos de significação da vida presente do sujeito que recorda. Assim, a apreensão plena e pura do tempo passado é impossível, como as "horas nuas" do seu projeto das memórias. A própria narradora se dá conta: "Rosa estendeu-se no divã e começou por dizer que as coisas na lembrança ficam tão mais belas. Viver infeliz na realidade e depois viver felicíssima na memória não seria a solução?"(p. 73). Diogo, o jovem secretário, brincando diz que ela vai vestir suas "horas peladas uma por uma, calcinha, cílios postiço, echarpes" (p. 49).

O projeto das memórias, portanto, não se realiza, mas fica a narração de lembranças esparsas, organizadas, ou melhor, desorganizadas pelas contingências atuais. A narrativa começa pelo presente da enunciação: "Entro no quarto escuro, não acendo a luz, quero o escuro. Tropeço no macio, desabo em cima dessa coisa, ah! Meu Pai" (p. 9). São os discursos do gato Rahul e do narrador heterodiegético que darão organicidade ao romance. O narcisismo de Rosa Ambrósio aliado a suas lembranças artísticas, suas atuações dramáticas, colaboram para a verossimilhança narrativa, construindo uma personagem que vive visceralmente o drama do corpo envelhecido na nossa sociedade.

O tempo é o grande eixo temático que percorre toda narrativa, desde o título. O nome da protagonista, dentro desse contexto, remete à efêmera duração das rosas. O texto de Ronsard , corroborado pelo *Carpe diem*, de Horácio, faz a apologia do hedonismo, uma compensação ilusória diante da destruição do tempo. Vale a pena transcrever um trecho do discurso de Rosa, onde tudo isso fica, metaforicamente, registrado:

> Eu confessava que colhia as flores matinais e depressa antes que viessem as ventanias e as tempestades. Fui armando o meu enorme buquê, fui compondo o arranjo floral a meu modo quando então começaram os imprevistos, os sustos, ah! Como fugiam do meu controle as flores que foram murchando, as pétalas que foram caindo. Começaram a aparecer buracos. Mais buracos e o arranjo se desarranjou, perdeu o brilho e eu mesma, hem?! Onde a graça da colhedora da manhã? (p. 181)

O epicurismo, pregando o prazer como bem soberano, está presente nos momentos delirantes de Rosa, sobretudo, quando paira a esperança da volta de Diogo: "*Carpe diem*! Ordenei ao espelhos, a colheita imediata" (p. 177). Uma espécie de tábua de salvação diante da inexorabilidade do tempo. Esta colocação nos faz lembrar do conto de Clarice Lispector, "Feliz Aniversário", também uma excelente construção de corpo evelhecido. Lá, Cordélia, a única que escapa à hipocrisia social reinante na festa, tem uma revelação diante da figura rígida da velha sentada à mesa: "É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta"(p. 75). Esta verdade, antevista por Cordélia, num relance, como costumam ser as revelações clariceanas, aponta, também, para o *Carpe diem* horaciano e faz parte da experiência da velha aniversariante "de que um mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarrar a sua derradeira chance e viver" (p. 75).

Deixamos para o fim falar numa personagem importante, apesar de secundária. É Dionísia, a empregada que cuida de tudo e de todos. Seu nome remete ao deus grego, filho de Zeus, pertencendo, portanto, à segunda geração dos olímpicos. Mas, contrariando o perfil do deus do vinho e do delírio místico, a personagem é crente e zelosa cumpridora de seus deveres. Ela pisa como o Destino e Rosa a considera seu "espelho verdadeiro". Associa o dever ao prazer e louva o Senhor com seus cantos. É o gato Rahul, com seu discurso organizado, que nos fala de Dionísia:

> Ao lado da geladeira, dependurou o calendário religioso que tem a estampa coloria do Cristo de coração sangrando. Com cuidade arranca o dia anterior já lido e vivido e vai buscar os óculos para ver de perto o novo dia. Lê o nome do santo. Pensa um pouco na frase para meditação e examina as fases da lua (p. 52).

Mais uma vez a presença do tempo, mas sob outro enfoque. Dionísia "arranca" o dia já vivido e " vai buscar os óculos para ver de perto o novo dia".

É isso que o texto procura passar. O delírio narcisista de Rosa Ambrósio, que não consegue aceitar a passagem do tempo ("onde está o tempo está o drama", p. 95) contrasta com a plácida aceitação de Dionísia, que sem perder a consciência da finitude humana, se interessa pelo novo dia. *Carpe diem* atento, sem a sofreguidão da colheita de Ronsard, para quem a rosa só dura "du matin jusquau soir ("A Sa Maitresse").

BIBLIOGRAFIA

BEAUVOIR, Simone. *A Velhice*. 3. ed. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

RONSARD, Pierre de. *Poésies Choisies*. Paris: Payot, 1924.

TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESPECIFICIDADE, AUTONOMIA E IDENTIDADE CULTURAL: A LITERATURA NO ARQUIPÉLAGO DA MADEIRA

Fernando Figueiredo
Universidade da Madeira

0. A presente comunicação decorre do nosso envolvimento num projecto em curso no Departamento de Estudos Romanísticos da Universidade da Madeira[1], denominado "Madeira, século XX: literatura e cultura". Tornada necessária pela crescente dinâmica do meio artístico da região, a que não têm faltado algumas saudáveis polémicas, esta investigação visa "descrever a vida cultural na Ilha da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modo de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local", como se pode ler na síntese programática do projecto.

Contudo, o nosso objecto de estudo está, aqui, restrito à reflexão acerca dos princípios de funcionamento do meio cultural na Madeira, encarado como uma comunidade estruturada em torno de um conjunto de elementos capazes de interpretar e recriar o mundo, aplicando às suas diversas manifestações o crivo da apreciação crítica. Tomamo-la como uma comunidade alargada, inclusiva, albergando no seu seio as diversas sensibilidades de autores, leitores, editores, livreiros, críticos ou académicos. Uma "comunidade semiótica", em vez de uma "comunidade interpretativa", como sugere Manuel Frias Martins, tendo como interlocutor Charles Peirce[2]. Seguramente, uma comunidade que se inscreve no modelo de referências sociais e morais ocidental, europeu e, mais especificamente, luso.

O *corpus* sobre o qual incide a nossa reflexão encontra, pois, a pertinência congregadora, mais na aplicação de um critério geográfico que delimita os contornos físicos do arquipélago, do que em eventuais razões linguísticas ou temático-estilísticas[3]. São, porém, de considerar algumas motivações históricas

1. Situada na cidade do Funchal, capital no primeiro arquipélago povoado pelos portugueses, no século XV, a Universidade da Madeira tem quinze anos de existência institucional. As duas principais ilhas do arquipélago – Madeira e Porto Santo – tinham, em 2003, cerca de 243 mil habitantes, menos 4% do que em 1992, em que éramos 253 mil (fonte: Direcção Regional de Estatística: http://www.dre.srpc.pt). Segundo dados do censo de 2001, 12,7% dos habitantes eram considerados analfabetos, contra 15,3% em 1991 (*Census 2001 - resultados definitivos*, INE). A este propósito, refira-se que Lisboa registava 5,7% de analfabetos e os Açores 9,4%, em 2001.

2. V. Manuel Frias Martins (2003): "Between solitude and multitude", in *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*. Porto: Âmbar. Pp. 205-219.

3. Cfr. Fernando Cristóvão (1983): *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: INCM. Pp.13-43.

e jurídico-políticas na reivindicação de uma autonomia diferenciadora da identidade regional, relativamente ao restante território nacional, principalmente em relação à sua parcela continental. Da secular relação entre colono e colonizador nasce, compreensivelmente, algum atrito gerador da necessidade de diferenciação. Eis por que a dinâmica de autonomização madeirense não pode ser entendida fora do âmbito de uma relação dialógica com o todo português, integrando, portanto, a dinâmica de construção da estrutura nacional de necessidades e valores éticos e sociais.

1. No dia 2 de Julho de 1821 ocorreu na Ilha da Madeira um facto que contribuiu decisivamente para uma alteração significativa na forma como a informação surgia e era construída, até então, junto da população do arquipélago. Nesse dia surgiu o primeiro número do periódico *O Patriota Funchalense*. Ocorre também a instalação, no Funchal, da primeira imprensa dos territórios ultramarinos do império português, como reconhece Félix José da Costa em 1845[4]. A tipografia veio de Lisboa e com ela o primeiro tipógrafo, Alexandre Gervásio Ferreira, que, com o seu trabalho, não se limitou a divulgar os ideais liberais que o editor do jornal seguia, mas proporcionou um espaço de autonomização processual na construção e divulgação do saber neste arquipélago.

Internamente, as notícias difundiam-se de forma rudimentar, maioritariamente por transmissão oral. Do exterior, chegavam à velocidade das naus e das caravelas, temperadas com o sal da viagem e com os ingredientes da metrópole. No caso da informação própria da vida insular, a imprensa permitiu o início de uma função formadora de opinião pública que, embora naturalmente limitada pelo número de leitores potenciais, permitiu uma mais rápia e abrangente sedimentação de um sentimento local de diferenciação relativamente ao exterior.

Os 214 números que deste periódico se publicaram no Funchal entre 2 de Julho de 1821 e 16 de Agosto de 1823 dão ainda conta de uma espécie de explosão da consciência de cidadania da população mais letrada. Na verdade, o jornal editado por Nicolao Caetano Bettencourt Pitta apresentava uma estrutura original, pois era inteiramente "constituído e construído pelos seus leitores sendo

4. Félix José da COSTA (1845): "A primeira imprensa das ilhas: o *Patriota Funchalense*", in *O Angrense*. Angra do heroísmo: Tip. O Angrense. 09/09/1845. O autor, num dos seus habituais artigos no *Angrense*, evoca os vinte e quatro anos que então passavam sobre a fundação da primeira tipografia "nos domínios ultramarinos" portugueses. Terá sido a dois de Julho de 1821 que Nicolao Caetano de Bettencourt Pitta editou o primeiro número do periódico *O Patriota Funchalense*, impresso na cidade do Funchal.

Logo após a publicação dos primeiros números, o periódico recebe dois importantes elogios. No *Diário do Governo* nº 190 de 13 de Agosto de 1821, em que já se sugeria que tal periódico poderia "servir de modelo a circular para todas as possessões Portuguezas". Em acta das "Cortes chamadas de 1820", "na sessão de 15 de Outubro de 1821, pelo sábio Deputado Manoel Fernandes Thomaz – [*O Patriota Funchalense*] mereceo geral applauso –, e foi considerado como o melhor periódico de Portugal", como se pode ler no mencionado artigo de Felix José da Costa (9 de Setembro de 1845).

muitos deles, simultaneamente, seus redactores-correspondentes", publicando os seus textos como cartas ao redactor[5]. A extensa lista de correspondentes (cento e sessenta e nove[6]), identificados ou sob pseudónimo, revela-se historicamente geradora de uma dupla funcionalidade. Por um lado, assistimos a uma manifestação individuada da opinião de quem estava atento à vivência política e social da região, do país e do mundo. Por outro, paulatinamente se foi congregando uma opinião pública assente nos valores da cidadania e da liberdade de participação na construção do bem comum. Constituiu-se, assim, um conjunto representativo das diversas sensibilidades locais perante os problemas concretos da sociedade da época, memória política, social e cultural da comunidade madeirense do primeiro quartel do século XIX.

O Patriota Funchalense promoveu, pois, uma verdadeira revolução cultural. Deu voz às especificidades locais patentes na reflexão crítica que contemplou os mais variados problemas da sociedade madeirense da época. No entanto, esta dimensão regional fundada nas coordenadas de origem e na geografia cultural representada pelos seus autores, não é senão uma manifestação funcional de um processo de amplitude alargada à nação portuguesa e à Europa posterior à Revolução Francesa, cujos ideais eram caros ao redactor principal do jornal. Assim se consubstanciava o elogio e exercício do contrapoder, em forma de alargamento da base social de apoio ao ideário liberal, como, de resto, se tentava fazer em todo o território português.

Este combate ao conservadorismo foi responsável pela abertura ideológica da sociedade funchalense que passou a estar mais atenta e interventiva. Essa sede de manifestação pública da opinião é eloquentemente ilustrada pelo número de tipografias e periódicos, a elas normalmente associados, emergentes nos anos subsequentes à publicação de *O Patriota Funchalense*. Foram oito as tipografias surgidas entre 1821 e o dobrar da primeira metade do século XIX, associadas a periódicos como *O Defensor*, *O Correio da Madeira*, *O Imparcial*, *O Independente* ou *O Arquivista* (1851). Até 1877 há notícias de mais vinte e duas tipografias na Madeira[7]. Sabendo que algumas delas imprimiram diferentes títulos, pode-se fazer uma ideia da pujança da imprensa local nesta época que viu nascer, a 12 de Outubro de 1876, um dos diários regionais, actualmente com maior tiragem no país, o *Diário de Notícias* da Madeira (tiragem média em Junho 2005, 17.797 exemplares[8]).

---

5. V. José Augusto dos Santos ALVES (1989) "O Patriota Funchalense ou o elogio do contrapoder", in *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*. S.n.: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Pp. 379.

6. *Idem*, p. 380.

7. Cfr. Maria do Carmo Jasmins Pereira RODRIGUES (1969): *Subsídios para um estudo das tipografias na Madeira*. Coimbra: s.n.

8. Informação contida na ficha técnica do *Diário de Notícias* da Madeira, acedida em 15 de Julho 2005, no endereço http://www.dnoticias.pt/default.asp?lk=40&dtt=150705.

Apesar da consciencialização do espaço regional como um lugar de vivências com evidente especificidade geográfica e de organização física do território, a vida económica e política decorria, logicamente, como parte integrante do sistema nacional, apesar de, administrativamente, a arquitectura do poder insular ostentar, desde finais do século XVIII, órgãos de poder local próprios, inexistentes no espaço peninsular, como refere Paulo Miguel Rodrigues[9]. A partir desta ideia de uma crescente especificidade do espaço insular, por diferenciação relativamente ao espaço peninsular da Coroa, germinará a noção da ilha como uma unidade administrativa, consagrada na Autonomia Administrativa decretada em 1901.

No âmbito da criação textual, a população usava, de forma criativa, estruturas narrativas lendárias e imaginárias legitimadoras das criações artísticas da comunidade, nomeadamente aquelas presentes na literatura popular e tradicional[10]. São claras e estão descritas as especificidades das composições que circulam há séculos e foram recolhidas no Arquipélago da Madeira. Também aqui, porém, essas alterações decorrem da natureza própria da circulação oral da literatura, resultando de um processo descrito por João David Pinto Correia como "produtransmissão".[11] Para além das alterações introduzidas pela população madeirense e portossantense nas peças literárias, as suas configurações linguísticas, discursivo-figurativas e a sua matriz narrativa central, são parte integrante da literatura portuguesa. O que fica é a certeza de uma delimitação geográfica muito clara que faz coincidir a identidade cultural com a comunidade que vive no arquipélago, assim legitimando a identificação de um *corpus* madeirense, detentor de autonomia referencial, tanto pela origem como pela naturalidade adoptiva do autor ou da edição.

A propósito da ideia de autonomia, até como critério operativo na distinção de uma comunidade –interpretativa, semiótica[12] ou outra–, sublinharemos, como Paulo Miguel Rodrigues, que terá sido "a partir da realidade geográfica, do quadro mental coevo e da arquitectura dos poderes que se [terá começado] a fundamentar, pelo menos na generalidade, a especificidade do espaço insular madeirense", embora sempre "parte integrante do Império português"[13].

---

9. V. Paulo Miguel RODRIGUES (2001): "As guerras napoleónicas e o fim do Antigo Regime na construção da ideia de autonomia na Madeira", in *Autonomia e História das Ilhas – Seminário Internacional*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo e Cultura. Pp. 88-107.

10. Cfr. João David Pinto CORREIA (1992): "Para uma teoria do texto da Literatura Popular Tradicional", in *Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral / Tradicional / Popular*. Lisboa: ACARTE-Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 101-128.

11. João David Pinto CORREIA (1993): "Introdução, 0.1", in *Os Romances Carolíngios da Tradição Portuguesa* . Vol. I. Lisboa: INIC, pp. 11-29.

12. Cfr. Manuel Frias MARTINS (2003): *Op.* cit., pp. 105-107.

13. V. Paulo Miguel RODRIGUES, *op. cit.*, p.89.

2. Na primeira metade do século XX, a conjugação de escritores e poetas com ilustradores, pintores, fotógrafos e gabinetes gráficos do arquipélago, vem reforçar a noção de autonomia processual de que falávamos anteriormente, testemunhando a vontade de trabalhar artisticamente os livros publicados, procurando que a sua vertente criativa seja gerada na dinâmica da comunidade semiótica local[14].

Esta colaboração interartes revela obras e autores que contribuíram para a cristalização literária de um imaginário e de uma realidade histórica próprios das ilhas da Madeira e do Porto Santo, robustecendo os nossos alicerces culturais, estando patente em projectos editoriais dignos de registo, publicados fora da região, ou dados à estampa em editoras e gráficas madeirenses.

Em Abril de 1974, a conjuntura política potenciou a reorganização da vida nacional e, por reflexo, regional, incluindo a produção artística. Passámos a estar mais atentos àquilo que produzimos e a consciência de uma válida especificidade cultural e literária suscitou uma saudável polémica que é sinal da dinâmica própria do processo de crescimento de qualquer sociedade.

A discussão está, actualmente, relançada e a utilização da expressão "literatura madeirense" é uma realidade iniludível[15]. Alguns parecem reclamar-lhe consistência sistémica, como estrutura que engloba toda a produção de autores naturais ou que vivem na Madeira, tratando de temática específica ou não, publicada no arquipélago ou fora dele, devendo cumprir-se a relação com o arquipélago, pelo menos numa destas três variáveis. Por outro lado, tem sido trabalhada a hipótese académica de "literatura madeirense" aludir, de facto, à maturidade da comunidade semiótica, que, no arquipélago, se constitui como uma parcela específica do sistema literário português. A legitimidade desta afirmação assenta na verificação da efectiva dinâmica produtiva, editorial e até gráfica e artística, tendo também em conta a (mesmo que paulatina) implementação da crítica, com a contribuição dos meios de comunicação social e de diversas instituições como associações culturais e teatrais, bem como das livrarias, das escolas e da universidade.

Porém, a simples referência a uma "literatura madeirense" tem algo de subversivo, relativamente à hegemonia do cânone nacional, como parece suceder em alguma produção ensaística, por exemplo no que às diversas histórias da literatura diz respeito. Delas está, normalmente, ausente a realidade insular específica dos

---

14. V. Thierry SANTOS e Fernando FIGUEIREDO (2005): "Olhando para o rosto dos livros – para uma análise pragmática das capas de livros 'madeirenses': a prosa de ficção no século XX", in *Livro de Comunicações do Colóquio "Leituras do Olhar"*, Funchal: Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, pp 59-72.

15. Cfr. Jesus Maria de SOUSA e Carlos Nogueira FINO (2004): "Distribuição de uma 'Biblioteca Essencial de Literatura Madeirense' pelas escolas da RAM: legitimidade ou arbitrariedade curricular?", in *Tribuna da Madeira*, 13 de Fevereiro de 2004. Suplemento Educação, pp. I-VI. Funchal: Impr. O Liberal.

Açores e da Madeira, salvo a menção dos autores dali naturais, que, entretanto, se destacaram nacional e internacionalmente. Referimo-nos, nomeadamente, à *História da Literatura Portuguesa – Vol. 7: As correntes contemporâneas*, publicada pela Alfa, em 2002, em Lisboa, sob direcção de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho. A perspectiva centralizadora está patente na organização e conteúdo do capítulo "Regionalistas e panfletérios" (pp. 145-182), quando se fala em "regionalistas meridionais", "regionalismo beirão", "transmontano e duriense", ou ainda "minhoto", não mencionando o espaço insular e agrupando as especificidades da zona da capital num subcapítulo sintomaticamente denominado "ficção lisboeta". Duas conclusões se poderão formular. Em primeiro lugar, a não inclusão dos autores das ilhas pode decorrer de desconhecimento inerente à limitação aos arquipélagos da distribuição das obras. No entanto, essa estratégia editorial apenas afecta alguns autores, pelo que a não menção de outros pode significar ausência de produção digna de registo, segundo os critérios dos organizadores do volume. Por outro lado, esse acto de elisão insular pode ser revelador do reconhecimento de comunidades produtivas e interpretativas autónomas.

Não nos interessa, porém, discutir aqui o lugar da produção insular no todo nacional, mas gostaríamos de, sucintamente, repensar a existência de cada comunidade cultural específica, no âmbito da pretensa homogeneidade sugerida pela globalização da tecnologia e da economia.

Seguimos Manuel Frias Martins, quando afirma que "The integrative economic and political momentum of globalisation is undoubtedly powerful, but in today's world there seems to be little prospect of a unified global culture".[16] Temos, de facto, a percepção de que os efeitos da globalização sobre a cultura de regiões com alguma especificidade cultural diacronicamente sedimentada tende a cristalizar essa dimensão local, como uma espécie de (re)afirmação da diferença identitária da comunidade. Se tomarmos a expressão "literatura madeirense" como um conceito operativo de identificação de obras publicadas no arquipélago, de autores dele originários[17] ou que por ele optaram como comunidade social e artística, constituiremos um *corpus* mensurável e congruente.

Este conjunto de autores e de obras, com as respectivas manifestações críticas da recepção no arquipélago, constituiria uma unidade estruturalmente sustentável. No entanto, não conseguiria o grau de concretude de um sistema nacional. Para além de algumas isotopias inerentes ao vivenciar de efeito quase memorialista e cronístico daquilo a que Michel Butor chamou "le génie du lieu",[18] para além das especificidades geográficas e político-administrativas já

16. Manuel Frias MARTINS (2003) "Globalisation, Literature and an Iberian *Stone Raft*", in *Op. cit.* P. 274.

17. Cfr. João David Pinto CORREIA (1998) *Os militares e a literatura madeirense: reflexões e notas*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, pp. 9 e 21.

18. Michel BUTOR (1958) *Le Génie du Lieu*. Paris: Bernard Grasset.

mencionadas, a valoração ética, bem como a identidade étnica, simbólica, antropológica e social ocorrem no interior de uma estrutura sistémica histórica e concumitantemente edificada com as restantes parcelas da nação portuguesa. Tanto quanto a conjuntura actual nos permite concluir, é também num sistema de perfil abrangente de convenções e normas que se tornam operativos os códigos técnico-compositivo, linguístico e semântico-pragmático das obras integráveis neste *corpus*. Na verdade, a excessiva compartimentação de um sistema literário provocaria a sua própria destruição, por uma espécie de energia implosiva gerada na acumulação de tensões disfuncionais e na perda de conectores semioliterários que sustentam a codificação e interpretação da obra literária.

3. Considerando o quadro de globalização em que nos situamos nesta primeira década do século XXI, teremos que tomá-lo como um incontornável nível abrangente de organização das acções humanas, **trans-nacional**, muito mais do que inter-nacional. Aqui se situam virtualmente os quadros convencionais normativos que, do ponto de vista pragmático e tecnológico, nos permitem viajar com alguma certeza de retorno de Ocidente a Oriente e de Norte a Sul. Não se esgota, porém, aqui, a pluralidade da vida humana. Teremos que considerar o plano **civilizacional**, que os dramáticos acontecimentos dos últimos anos se têm encarregado de confirmar como irredutíveis à hegemonia global.

Diacronicamente, a história militar e política revela-nos comunidades movidas pelo reconhecimento de ideias comuns gerando uma identidade **nacional**, política e administrativamente em perda (veja-se a arquitectura do poder no interior da União Europeia), mas fundamental do ponto de vista do quadro referencial de cada cultura mais especifica, nem sempre coincidindo, porém, com as fronteiras políticas de cada país.

Como se encontra sugerido na investição liderada por Boaventura de Sousa Santos[19], achamos operativo o termo **Região,** para referir uma comunidade delimitada geográfica, cultural e socialmente, em que a aspiração comum dos cidadãos passa pela ambição de uma progressiva autonomização político-administrativa. Assim, reservaríamos a designação de **Local** para mencionar uma comunidade porventura mais restrita na distribuição espacial, portadora de especificidades não concorrentes da unidade regional ou nacional, identificada pelas suas necessidades e proventos sociais, associada à autenticidade dos elementos culturais preservados e/ou recuperados. É neste nível que a globalização parece estar a actuar de forma mais ou menos imprevista, suscitando valores e tradições populares embalados por uma referencialidade muito própria de determinado local, de difícil apreensão numa leitura que lhe seja exterior.

19. Boaventura Sousa SANTOS (2001, 2002): "Prefácio geral", in *Globalização – Fatalidade ou utopia*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 11-26.

Estes dois níveis (regional e local) podem, teoricamente, enquadrar a literatura na Madeira. No entanto, o incontornável uso reivindicativo da expressão "literatura madeirense" no meio literário do Arquipélago, (apesar de algumas críticas fundamentadas), revela a ambição de reconhecimento de uma comunidade autónoma. Tudo isto se passa numa região administrativamente autónoma em relação à República Portuguesa. Na nossa perspectiva existe uma mútua influência destas duas dinâmicas (política e literária), contribuindo assim para a percepção global do *corpus* literário como regional, tendo em conta os conceitos anteriormente expostos. Porém, a especificidade referencial e a autenticidade patente em alguns aspectos do falar e das tradições trazidas para o texto literário, poderá indiciar uma dimensão local de algumas obras e/ou autores.

À arte como modelização do mundo, "portanto à necessária formalização, e artifício de todos os objectos construídos", como salienta Maria Alzira Seixo[20], devemos, todos, aquilo a que chamamos cultura. É, portanto natural que essa formalização se faça, num primeiro momento, a partir do real conhecido. Depois, surge o poder multiplicador da metáfora e a literatura, nascida de uma comunidade específica, simultaneamente deixa de lhe pertencer de forma exclusiva e define-a, contribuindo de forma decisiva para a sua edificação.

É este o processo cultural que está em curso na Madeira. Assim, mais do que classificar peremptoriamente a situação da literatura na Madeira, cabe-nos descrevê-la e construir um enquadramento conceptual que nos garanta a (pre)caução crítica suficiente para um mais amplo entendimento do objecto de estudo que aqui nos trouxe.

20. Maria Alzira Seixo (2001): "Literatura e Arte, Pontos para um debate", in *Outros Erros*. Porto: ASA, pp.72-76.

OS *POEMAS GALAICOS* E O POEMA IBÉRICO "MODO HISTÓRICO DA CIDRA" NA "POESIA NÍTIDA" DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

Jorge Fernandes da Silveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro e CNPq

Resumo: De acordo com os núcleos temáticos da sessão em que se inscreve – "Migraçons da/na Lusofonia" e "Os sistemas culturais na Lusofonia hoje" –, este ensaio reúne reflexões de um intelectual galego, Víctor F. Freixanes, sobre a sua própria cultura, e poemas de uma poeta portuguesa, Fiama Hasse Pais Brandão, que, desde 1967, mantém uma notável relação com a cultura galego-portuguesa, seja pela publicação do paradigmático *Barcas novas*, cujo poema que intitula o livro é uma leitura de uma das barcarolas de Joan Zorro; seja pelo título da sua primeira coletânea de poemas completos, *O texto de Joao Zorro*, 1974; seja pelos *Poemas galaicos (Galiza 50)*, incluídos em 1991, na segunda e até agora última reunião de sua poesia, *Obra breve*.

Este ensaio tem por objetivo, portanto: a) citar passagens do texto de Víctor F. Freixanes, inter-relacionando-as com poemas de Fiama Hasse Pais Brandão; b) avançar na leitura de alguns *Poemas galaicos* de Fiama; c) chegar à interpretação do seu poema de aniversário, "Modo histórico da cidra", publicado no livro de 1974, e de papel principal na interpretação do tema em desenvolvimento; d) comparar este poema com o "Aniversário", de Álvaro de Campos.

Palavras-chave: Lusofonia; poesia portuguesa; poesia galaico-portuguesa; identidade cultural, homenagem.

I. Pela comemoração do Dia das Letras Galegas, a 17 de maio de 2005, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de Lisboa, publica um ensaio de Víctor F. Freixanes, intitulado "Os irmáns do Norte".

Datado do dia do seu aniversário, 15 de agosto de 1969, o poema "Modo histórico da cidra", de Fiama Hasse Pais Brandão, publicado em *O texto de Joao Zorro*, de 1974, é um presente à sua identidade portuguesa e uma homenagem à sua ascendência ibérica.

No VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (AIL), em Santiago de Compostela, na Galiza, parece interessante animar o espírito festivo que há nessas datas. De acordo com os núcleos temáticos da sessão em que se inscreve – "Migraçons da/na Lusofonia" e "Os sistemas culturais na Lusofonia hoje" –, um professor universitário brasileiro de literatura portuguesa reúne reflexões de um intelectual galego sobre a sua própria cultura,

e poemas de uma poeta portuguesa que, desde 1967, mantém uma notável relação com a cultura galego-portuguesa, seja pela publicação do paradigmático *Barcas novas*, nome do livro e do poema que o inicia, este, uma leitura de uma barcarola de João Zorro; seja pelo título da sua primeira coletânea de poemas completos, *O texto de Joao Zorro*; seja pelos *Poemas galaicos (Galiza 50)*, incluídos em 1991, na segunda e até agora última reunião de sua poesia, *Obra breve*.

Esta interlocução tem por objetivo, portanto: a) citar passagens do texto de Víctor F. Freixanes, inter-relacionando-as com poemas de Fiama Hasse Pais Brandão; b) avançar na leitura de alguns *Poemas galaicos* de Fiama; c) chegar à interpretação do seu poema de aniversário, anterior e de papel principal na interpretação do tema em desenvolvimento.

No início do segundo parágrafo de "Os irmáns do Norte", diz Freixanes:

> Unha cultura é, esencialmente, un espazo de comunicación, un territorio simbólico, un xeito de entender e representar o mundo, sistema organizado de experiencias compartidas, memoria común, emocións, mitos, reflexións, expectativas... Tamén um proxecto de futuro. O que entendemos por cultura galega, mesmo nos seus aspectos máis formais (...) é só a cara dun poliedro rico, complexo, que atinxe asemade a economía, a sociedade, a organización do território, o capital humano, o coñecemento, etc... (...) dun pobo que, em moitos aspectos, segue a ser, non obstante, un gran descoñecido (FREIXANES, 2005: 18).

O entendimento da cultura lusófona como um território simbólico, um sistema organizado de experiências partilhadas, numa palavra, um modo de interpretar o mundo como um projeto em que o regional alcança o universal, encontra na poesia de Fiama, pelo menos, duas realizações exemplares.

A primeira, o já citado "Barcas novas", poema que, nas suas duas versões, 1967 e 1974, traz no topo da página, à maneira de epígrafe, a barcarola do trovador galego Joan Zorro "En Lixboa sobre lo mar". Em ambas as versões, o progresso semântico da escrita sobre a leitura resulta na mudança, no último dos nove dísticos, de "barcas novas" para "armas novas". Na segunda versão, 1974, a forma em versos de redondilha maior é destruída, a fim de que sobressaia a tensão entre o passado das barcas novas, o início da expansão marítima, e o presente das armas novas, a guerra colonial. Minuciosa leitura deste texto está já redigida e foi apresentada no XX Congresso da ABRAPLIP, na UFF, no passado mês de agosto.

A segunda realização digna de nota tem um título já em si mesmo sobejamente expressivo. "O texto de Joao Zorro" é um raro exemplo da consciência nos limites ilimitados da textualidade. Seja no seu aspecto de legado cultural: o poema como "lápide", objeto de leitura das fontes primárias da poesia em língua portuguesa, o lirismo dos Cancioneiros Galaico-Portugueses. Seja no seu aspecto de criação: o poema como "versão", objeto de escrita de um determinado autor numa época determinada

> Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos
> a joao zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura
> exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra
> e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos
> é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente (BRANDÃO, 1974: s/p).

II. Dá-se desenvolvimento ao segundo parágrafo do ensaio do intelectual galego, apresentado-o deliberadamente com interrupções, para avançar na interlocução proposta entre o seu texto e o da poeta portuguesa.

Víctor F. Freixanes, depois de dizer o que entende por cultura como um jeito de apresentação do mundo, vai de encontro aos lugares-comuns que representam a cultura galega congelada numa imagem mítica e mística do passado:

> Galicia non é só o Camiño de Santiago, Internet histórica que nos conecta de vello co mundo, revitalizada nos últimos tempos como moito máis ca un camiño relixioso ou de espiritualidade, mais como un camiño de relacións culturais e descubertas, a través do cal, e desde as xeografías máis arredadas, circularon nos últimos anos millóns de persoas de toda clase e condición (FREIXANES, 2005: 18).

Fiama, já que é correta a interpretação do subtítulo dos *Poemas galegos*, *Galiza 50*, tinha 12 anos à época, e dá impressões de viagem à terra das letras galegas, através da "Saudade luso-galaica" "pela infância exangue" (BRANDÃO, 1991: 559)[1].

> O Livro disse *peregrinaremos*,
> E toda a vida literal o fizemos,
> Cumprindo-o entre lugares e livros.
> Que exortação outra poderia o Verbo
> primevo senão a de lermos
> toda a vida os topónimos apenas (BRANDÃO, 1991: 547).

Ou dá impressões de viagem às letras da terra galega nos *Poemas galegos* que escreve:

> (Nos poemas não estão
> certos nenhuns lugares.
> Nem com perícia dizem
> a certa toponímia.
> Nem qualquer dos meros
> Nomes é um lugar) (BRANDÃO, 1991: 547).

1. Informa Gastão Cruz: "*Galiza 50*, porque a Fiama passou férias, ano após ano, na sua adolescência (anos 50), na Galiza, numa pequena povoação da província de Lugo, chamada Guitiriz". Cf. "A feira (Guitiriz)" (p. 552).

Os *Poemas galaicos* de Fiama são 33. Deles, estão citados acima os dois primeiros, "Lugares" e "Outro", poderiam ser citados ainda o último, "Nas rias", "Em Santiago" e estes versos de "Brétema", poema em que a sensação de ler os poemas e a biografia e de ver o retrato Rosalia de Castro, aos 17 anos, é ao mesmo tempo uma experiência sensível e sensorial; sensual, erótica mesmo, que abraça o "sentimento" da já citada "infância exangue" à "sensualidade" da juventude:

> No meu décimo sétimo ano
> li os poemas, a biografia
> e vi o retrato de Rosalia.
> No mesmo ano senti na pele a névoa
> com sensualidade e sentimento.
> (Eis quase chegava
> a uma sensação inglesa
> que é espúria ou afinal convém,
> pois o todo tudo tem.)
> A evidente corporalidade da névoa
> Via-se em enormes quimeras no horizonte.
> O que senti em mim ser
> entre o arvoredo na névoa
> foi a pura identidade
> da matéria, tão pura que a transponho
> de poema e poema para poema (BRANDÃO, 1991: 551).

Numa palavra, são 33 poemas sobre uma geografia da Galiza, recortada através de espaços peregrinos entre a "vida literal" e o que dizem os livros, onde, repetindo ou juntando versos, vê-se o humano na sua circunstância real e simbólica: "(Nem qualquer dos meros nomes é um lugar.)" (BRANDÃO, 1991: 547), "Nem a ternura onírica/ pela infância exangue." (Idem: 559), "Podem marcar um modo e um momento/ e sou eu o único escrevente,/ o único ente/ nesse espaço-tempo." (Idem: 561), "onde veio o Apóstolo/ varar em nenhum contorno ibérico,/ mas sim no esplendor onírico." (Idem: 548)

> Tampouco Galicia – quem o diz é Freixanes - é só a paisaxe, nin a gastronomía, nin a mitoloxía, nin os emigrantes, que vendían auga e carbón polas rúas de Lisboa... Galicia non é (non debe ser) a escura terra do norte, instalada na ruralidade, cara á que alguns intelectuais portugueses volven de canto en vez os seus ollos á procura das raíces ou da memoria antiga (FREIXANES, 2005: 18).

Fiama o sabe de cor e no coração. Intelectual e poeta portuguesa de rara interlocução com o outro, Fiama diz que na sua língua a Galiza é a "memória antiga", efetiva e afetiva, do que, inscrito e escrito num "Verbo primevo"

(BRANDÃO, 1991: 547) "en maneira de proençal" (D. Dinis, CV 123; CBN 485), a mantém viva, literal e simbolicamente, ao pé da letra, *em* português. Sim, *em* português, mas sem exotismos de nevoeiros de terras altas e escuras, visto que um canto como o seu, voltado para a cultura viva, sabe que para se ver no rosto que está para além do espelho é preciso atravessá-lo. Como El-Rei Trovador Dom Dinis, em memorável Cantiga de Amor, entre flores artificiais de "proençaes" e dores de amor de verdade à portuguesa, busca na continuidade dos "poéticos dons" (BRANDÃO, 1991: 560), ditos extraordinários, o ritmo descontínuo de si mesma. No presente de Fiama, a Galiza é um "espaço-tempo" limite, haja vista a vivência extraordinária de estar cara a cara com a paisagem amiga, as flores do verde pinho, e não vê-las, ou melhor, e só vê-las outras através da experiência literária da figura que é o verde sobre o verde "de dentro da sua própria imagem" (Idem: 557): "O jorro da vida poética patética", abaixo:

Saudade luso-galaica

Não o estremecimento
nas linhas de árvores, no verde
das sombras, na linha
da encosta que desce.
Nem a ternura onírica
pela infância exangue.

Mas outro princípio, em outra
fonte magnânima. O jorro
da vida poética patética (BRANDÃO, 1991: 559).

Um poema sobre a tão genuinamente mítica portuguesa "Saudade luso-galaica" só podia começar com a errata ("Não") de um certo modo de visão da paisagem e terminar com outra ("Mas"). Nos ramos verdes das árvores jorram as linhas descendentes do poeta, quer dizer, na paisagem galega peregrina jorram fontes arcaicas de lirismo. Literalmente: são as linhas descendes do poema, os seus versos em estrofes, que compõem a paisagem; são, pois, os versos sobre o verde pinho que animam a paisagem e motivam a ascendência da poeta, ou seja, os seus próprios poemas. Como diria Víctor F. Freixanes, tampouco Galiza é só paisagem, é um caminho de relações sociais e descobertas. E tampouco Fiama é uma nostálgica peregrina da coita de morrer d'amor à maneira da "Saudade luso-galaica". Sobre o modo patético (aristotélico, catártico, anti-Campos[2]) descrito jorra um discreto distanciamento reflexivo (brechtiano, épico). Como, por exemplo, neste poema:

2. O daqui a pouco muito citado Álvaro de Campos é autor de "Apontamentos para uma estética não aristotélica".

Beira da estrada

Os que tocam adufe
na beira da estrada
não reconhecem que a estrada
o adufe e o seu tocar
estão em alguma parte da minha vida.

Nem os que comigo bailam,
para si próprios são os que
no baile real no povoado
me imprimiram memórias.

O galaico falar que ciciam
está nesse cômputo final
irreconhecível porque é um poema
feito de versos na minha língua (BRANDÃO, 1991: 549-550).

Contados a dedo, dos 33 poemas 06 são os que "imprimem" o nome que identifica o natural da Galiza. Nos poemas acima citados; em "Verso reverso": "Da casa galega a porta dá"; em "Pão" (de afinidades com a "Cidra" abaixo): "A branca flor do pão lêvedo/ todas as manhãs se abria sobre a mesa./ Era a razão do meu viver nesse tempo/ na pátria galega, que me dava/ assim a sua essência". Em títulos de poemas: "Os carvalhos galegos"; "Gato galego"; e "Saudade luso-galaica". E, sem somá-lo aos seis, mas dando-lhe a necessária importância biográfica, "A feira (Guitiriz)":

Polícromas e estáticas na feira,
silhuetas que deambulavam
por caminhos e carreiros. Antes
silenciosas, agora estáticas, riem
e demais falam. Mas passou na berma
a conduzir a parelha das vacas úberes
donzela que não está na feira hirta.
Ou palafreneiro aldeão acariciou
na ladeira branda no insólito postigo
focinho de um único cavalo.
Ocultas, as duas figuras,
pausadas condutoras do Tempo.

Só na feira estão imóveis os passantes
diários na sua azáfama.
dispõem em muitas cores e sons

o mel, o leite, couves, os panos vilões.
Não somente o artefacto como o artifício,
coisas de alguma moda ou gosto,
que a pastora das duas vacas e o seu par
no domingo dos vãos ornatos usarão
porque a feira é a das mercadorias do mundo (BRANDÃO, 1991: 552).

Com diferenças que aqui não podem, obviamente, ser desenvolvidas, os poemas com o gentílico e o toponímico galego insistem no "modo histórico" de a poeta estar na língua que lhe dá o sentido da metáfora "mais densa", aquela que a filia a um lirismo de cunho nacional, culturalmente em formação. Note-se, por exemplo, que das duas figuras mais presentes, uma é real, quer dizer, é a figura do Rei Agricultor Trovador, Dom Dinis, aquele que mandou que se plantassem em Leria "Os pinhais para deterem areias",[3] a outra é uma figura de linguagem "las manhãas frias", celebradas na paralelística de Nuno Fernandes Torneol e rememoradas em "Poesia nítida": "As copadas árvores estavam quietas,/ nas frias repetidas matinas/ - e agora nelas percebe-se/ a nitidez que forma os espectros" (BRANDÃO, 1991: 57).

III. Por ser "epigráfico", o progresso dos textos ao avançar olha para trás. Logo, no caminho em direção à conclusão, o poema dos 31 anos de aniversário de Fiama, saudado no início, chama de volta à cena a casa paterna da escrita, onde já se estivera de passagem, aliás, na comemoração dos 17 anos, em "Brétema", com Rosalia:

Modo histórico da cidra

Numa lápide, afinal, num puro tampo
(de mesa), um ente nasce:
o fruto (diáfano); cidra, em si a sua origem;
vem do tempo, celta ou da ibéria, já
me transcende? Ó reino pressuposto de um
vegetal; essa paragem – cidra – no percurso.
Num tempo celebrado, o aniversário.
É um suco mortífero, ou o de um real
aberto porque o vêem muitos modos ou o dizem.

Meus anos expostos (a frutos) que formas
confirmaram: ou, mais longínquo,
houve o soalho: no espaço a hora ocorre.
A omissão de cidra ou mármore ágrio é um dom
do luto: meu exercício e o mundo.

3. Título de poema de Fiama publicado em *(Este) rosto*, 1970.

E que urna ou ornamento (essa mesa)? É
um sentido vário; não que pareça,
mas, quando imóvel, muda. A emoção de ser
corpo (um fruto) decomposto que hoje
recrio ou lego: a minha existência
(entre os iberos) urge.

15 Agosto 69 (BRANDÃO, 1974: 147)

No poema em que festeja o dia dos seus anos, Fiama é feliz por ter a consciência viva do que está morto. Na casa antiga, fazer anos é ir ao encontro de uma tradição de há séculos. E a alegria de todos, e a sua, está certa com uma religião qualquer, em que há diferentes modos de ver e de dizer a realidade, para que as palavras e as coisas da vida não percam o sentido. Essa casa antiga possa ter, embora, primitivos estratos literários da "terra da mais antiga civilização neolatina na península ibérica",[4] "impregnada de lendas celtas como a Bretanha e a Irlanda" (BOSI, 1987: 9), ou ainda extratos de cidras e limões galegos camonianamente sensualíssimos:

Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira cos pesos amarelos;
Os fermosos limões ali cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando.
(*Lus.*, IX, 56, 4-8)

Essa casa antiga, é preciso que se diga, é aqui (re)visitada através do imaginário de um poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que se chama "Aniversário" e, aqui, será citado em (in)tensa interlocução com o poema de Fiama. Escrito no dia dos seus anos, 13 de junho, é datado por Fernando Pessoa, para manter a ficção da sua heteronímia, de 15 de outubro, dia do "aniversário" de Álvaro de Campos. "E assim se erra a data para certa",[5] testemunha Pessoa. Sem erro, portanto, errática. Já que "assim se erra", em festa de heterônimos sempre cabe mais um. Fiama também nasceu num dia 15, a 15 de agosto de 1938. No poema do dia em que festeja o tempo dos seus anos, Fiama vai em busca dum modo tão português quanto fictício de ser[6]. Indo ao encontro desse modo português de ser moderno desde a sua

4. Otto Maria Carpeaux. "Orelhas". In: BOSI, Ecléa. *Rosalia de Castro: Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

5. CAMPOS, *Poemas de Álvaro de*. Berardinelli, Cleonice (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 172.

6. Outra vez Gastão Cruz em carta (eletrônica!): "Num aniversário em que estava sozinha a Fiama partiu uma cidra e sobre isso escreveu um poema. O Egito falava muito nisso e creio que escreveu um poema sobre o caso (ou estou a inventar?)".

origem arcaica, "de ser inteligente para entre a família" (CAMPOS, 1999: 172), tem ela "a grande saúde de não perceber coisa nenhuma" (Idem) que não seja o que foi de suposto a si mesma, "o que foi de coração e parentesco" (Idem), "o que foi de serões de meia-província. – ai, meu Deus!" (Idem) O que foi, o que só hoje sabe que foi, o acha agora, entre "doces, frutas, o resto na sombra debaixo do alçado" (Idem, 174). O resto. "Ó reino pressuposto de um vegetal". O tempo que festeja no dia dos seus anos está à distância de um fruto sobre o tampo da mesa. Como uma "cidra" que se come, um "suco" que se toma, um poema que se vive. Um poema que se vive assim, a um só tempo de leitura e escrita, transforma em presente o passado que outrora foi presente. No poema em que festeja o dia dos seus erráticos e fictícios anos, aquele que se diz "hoje como a humidade no corredor do fim da casa, pondo grelado nas paredes..." (Idem, 173), o que se diz um órfão sem teto entre ruínas é hoje, para Fiama, "um dom do luto", que está como um sobrevivente nela mesma "como um fósforo frio..." (Idem), sim, mas vivo na chama que o chama para "o puro tampo (de mesa)" da casa do poema. "E que urna ou ornamento (essa mesa)?", pergunta ela. Responde o "Aniversário" de Álvaro de Campos: "Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez,/ por uma viagem metafísica e carnal,/ com uma dualidade de eu para mim.../ Comer o passado como pão de fome, sem tempo de manteiga nos dentes!" (Idem, 173) "Pão" que se come assim ("é a mesma suave união de duas faces/ da escura côdea e do miolo alvo." – BRANDÃO, 1991: 560) é como a cidra que, em resumo, ressuma no tampo dum tempo entre a razão e emoção em que do todo se quer saber uma parte ("Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há aqui..." – CAMPOS, 1999: 173), a fim de se saber parte de um todo. À "mesa posta com mais lugares", "somam-se dias". O futuro de ser velho, quando se o é agora, é contrário à raiva de Campos. O que se celebra no dia em que Fiama Hasse Pais Brandão festeja o dia dos seus 31 anos é uma emocionada homenagem à literatura, uma comunhão: *o fruto e o furto*. Sim, a alegria de trazer roubado na algibeira o passado, que, hoje, literal e simbolicamente, letal e fatalmente, se chama livro, um "livro breve" na algibeira, livro de bolso. "O poeta é um fingidor". Logo: não faz anos de vida; nos livros, dura! "Decomposto", entre o legado e a criação, "É um sentido vário; não que pareça,/ mas, quando imóvel, muda". "Mais nada." Como num livro, aberto: "Num tempo celebrado, o aniversário./ É um suco mortífero ["uma viagem carnal"], ou o de um real/ aberto ["uma viagem metafísica"] porque o vêem muitos modos ou o dizem." Como o diz Fiama: "meu exercício e o mundo. // A emoção de ser/ corpo (um fruto) decomposto que hoje/ recrio ou lego: a minha existência/ (entre os iberos) urge".

IV. O "Aniversário" de Álvaro de Campos é um presente de linguagem, um lugar de ocorrência filológica de amor aos textos e às origens. Campos, como

conta a história dos heterônimos, é o engenheiro naval dos Pessoas, por suposto, entende de mar, como os seus ancestrais poéticos Zorro e Dinis. A este inclusive, ele, o Eu-mesmo, o seu ortônimo, dedicou um poema famoso na *Mensagem*, "Dom Diniz", assinalando-o com um epíteto nobre: "o plantador de naus a haver". Reunidos nesta comunicação não querem provar nada, a não ser experimentar mais uma vez o prazer de ler a boa literatura em liberdade. Em atenção à urgência com que Fiama chama os seus ancestrais poéticos à mesa da poesia, foi dada leitura aos *Poemas galaicos*, onde moram os seus iberos mais antigos. Um convidado surpresa é revelado no poema da festa de seu aniversário, "Modo histórico da cidra". Ora, a presença de seu parente ibero poeta mais próximo, português de verdade e de fingimento, é justa homenagem, "em louvor e simplificação de Álvaro de Campos" (poema de Mário Cesariny), àquele que pôs a mão do motor da modernidade do Século XX, acendendo a "Fraternidade com todas as dinâmicas!" ("Ode triunfal". CAMPOS: 1999, 20). "Iniciados xá no século XXI" – para concluir, de volta ao segundo parágrafo de "Irmáns do Norte, de Víctor F. Freixanes, encerrando-o–,

> o século da Información e do Coñecemento, a mundialización das relacións sociais e os grandes espazos políticos (Unión Europea), Galicia é, tal que Ramón Otero Pedrayo gustaba dicir, unha vella cultura de Occidente, con pulo e identidade de seu, que reivindica a súa vocación de estar presente no concerto das culturas modernas e se recoñece na vizosa irmandade galego-luso-brasileira. Nesta dirección compre avanzar (FREIXANES, 2005: 18).

Santiago de Compostela, Galiza, 19 de julho de 2005. Avancemos, pois!

BIBLIOGRAFIA

BOSI, Ecléa. *Rosalia de Castro: Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Teorema, 1991.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *O texto de Joao Zorro*. Porto: Limiar, 1974.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *(Este) Rosto*. Lisboa: Alternativa, 1970.

CAMPOS, Álvaro de. *Poemas de Álvaro de Campos*. Berardinelli, Cleonice (Org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 172.

FREIXANES, Victor F. *JL*, 11-24 maio 2005, Ano XXV, Nº 903.

LITERATURA E MEMÓRIA NO UNIVERSO FICCIONAL DE IRENE LUCÍLIA ANDRADE

Leonor Martins Coelho
Universidade da Madeira

Resumo: Podemos captar na obra da escritora madeirense Irene Lucília Andrade os traços que exprimem a inserção de narradores-personagens, segundo uma tradição cultural em que se clarifica o poderoso lastro da memória. Uma memória que gira em torno do passado/presente e envolve um processo de reconstrução e transformação das experiências vividas e lembradas em função das mudanças sobre o tempo pretérito. Ao debruçar-nos sobre *Angélica e a sua espécie* (1993) e *Porque me lembrei dos cisnes* (2000), insistir-se-á na deslocalização espacial desses seres de papel, numa viagem que permitirá não só a descoberta do espaço exterior mas, sobretudo, porventura a mais relevante, a descoberta do "eu", dessoutro espaço, o interior. Em *A Penteada ou o fim do caminho* (2004), na figuração problemática do autor, o narrador surgirá como personagem testemunhal de uma época. De facto, este texto supõe uma dialéctica entre memória e identidade, a consciência do que a instância autoral construiu através da interacção com as próprias experiências de vida. Pretendemos aí destacar não só a desfiguração da paisagem, a desintegração da cidade e da identidade, mas também o desejo de recuperação de uma época onde certas figuras irrompem de um tempo, marcado pela comunicabilidade do "eu" e do "outro": um lugar de raízes, percursos e paragens que virão também denunciar um espaço disfórico ligado agora à modernidade da "rajada de betão".

Palavras-chave: Memória, Identidade, Viagem, (Re)descoberta, Disforia, Modernidade.

> Sobre algumas décadas por onde quiseste reatar longínquas e apagadas centelhas de vida e afecto tinhas em poucas horas reconvertido uma série de imagens em extenso memorial.
>
> (Irene Lucília Andrade, *Angélica e a sua espécie*[1])

> A memória existe como pedra fundadora, já que é através dela que a consciência subjectiva se exprime e constitui – mas também que a consciência histórica, temporal e intersubjectiva, pode ser apreendida.
>
> (Helena Buescu, *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*[2])

1. ANDRADE, Irene Lucília (1993): *Angélica e a sua espécie*, Ponta Delgada, Publicações Eurosigno, pp.134-135.

2. BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia / Fundação Calouste Gulbenkian, p. 87.

A memória revelada através de recordações sentidas e vivenciadas, mesmo que sujeitas a esquecimentos ou a restrições psico-cognitivas, serão sempre, como refere Paul Ricœur, *imagem* do passado[3], e são estas imagens de tempos vividos que se inscrevem na obra da autora madeirense, nomeadamente em *Angélica e a sua espécie* (1993), *Porque me lembrei dos cisnes* (2000) e *A Penteada ou o fim do Caminho* (2004). Reavivada pela sensação de um instante, ela permitirá não só uma viagem no tempo e no espaço, como também compreender como o lido se inscreve no vivido, estabelecendo, dessa forma, a comunicação entre o texto e uma experiência do mundo, entre o real e a ficção.

As impressões recuperadas do pretérito, em articulação com outros vectores estruturais do universo luciliano, assentam todas elas no conhecimento profundo da sua ilha, das suas raízes, na busca do conhecimento interior, na aceitação da circularidade da vida, assim como na denúncia do inconformismo, da superficialidade do quotidiano, do megalomanismo dos tempos actuais e do crescente tecnicismo desumanizante.

Se a memória que perpassa na obra de Irene Lucília Andrade é campo por onde se viaja no tempo e no espaço de uma existência cruzada com a de outros indivíduos, em *Angélica e a sua espécie*, ela será sobretudo o "motor" de uma escrita que fará progredir a narração. Com efeito, à medida que vão sendo retiradas fotografias de um subscrito pela interlocutora da voz narrativa, uma velha professora relatará episódios marcantes, sequências memoráveis e vivências particulares que essas imagens despertam. Essa contadora de "histórias" vai recordar indivíduos pertencentes à "espécie" dos que recusam a mediocridade do quotidiano, em prol da incessante busca de novos horizontes, combatendo assim o entorpecimento, a inércia e a lassidão.

Cada fotografia apresenta um cenário onde seres de papel desfilam como num filme a preto e branco, a Angélica, figura central porque é em torno dela que as outras personagens se movem, a Rosa Panchera, como contraponto de Angélica, o Sérgio, revelador da feminilidade de Angélica e o Luís, a sua alma gémea no entender da arte e da vida. Além disso, a exploração das fotografias e do lugar em que essa exploração decorre (o berço de pau de vinhático e o baú com os acessórios da infância), estabelece uma relação com o tempo passado que vai reactivar os arquivos da memória. Ao recuperar do passado as silhuetas e os cenários estáticos das fotografias, é accionada uma "memória anímica" que insufla vida e animação aos episódios marcantes de uma existência.

A memória permite também a reflexão sobre a experiência da vida, o eixo sobre o qual se constrói a narrativa de formação e de consciencialização dos condicionalismos do meio insular. Dotada de um espírito curioso e criativo, Angélica não suporta "a tortura dos ruídos e os angustiantes silêncios",[4]

3. RICOEUR, Paul (1883): *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, p. 27.

4. Em *Angélica e a sua espécie*, p. 21.

aborrece-se com o quotidiano sem surpresas, da organização sem criatividade, do sufoco que se vive na ilha. Daí a necessidade de se mudar para Lisboa para frequentar a escola das Belas Artes. A dúvida, o desconhecido e a desilusão farão parte de um processo que a ajuda a crescer, a revelar-se como pessoa. Parte assim à descoberta de lugares, tais como Lisboa, Espanha, França, Itália e de pessoas, homens e mulheres, ricos ou humildes, activos ou contemplativos, densos ou superficiais.

A recorrente inclusão da viagem como motivo literário virá adquirir um papel de igual importância já que está interligado ao papel desempenhado pela memória que conduz as personagens - quer tomem voz activa na narração ou não - ao conhecimento do mundo exterior e da interioridade do ser. A viagem como deslocação num espaço geográfico amplo permitirá a Angélica adquirir novos conhecimentos e viver novas experiências para poder construir "os dias sobre a palpitação dos novos conhecimentos" e desfazer-se "das possessões antigas", elaborar o universo total de sua emancipação e fruir "das palavras dos rostos e do mundo".[5]

Ao olharmos para a produção ficcional de Irene Lucília, verificamos a importância conferida ao papel da memória, a relação passado/presente que envolve um processo de reconstrução e transformação das experiências vividas e recordadas para poder, segundo Margarida Falcão, "determinar e possuir o espaço"[6]. Tal intenção supõe, igualmente, uma relação dialéctica entre memória e identidade, a consciência do que a instância autoral construiu através da interacção do espaço insular com as próprias vivências[7].

Para Irene Lucília Andrade, o espaço ficcional opera como um palco onde se move o sujeito na busca do que é, do que foi e do que vai fazendo. O facto desse palco ter a ver com uma ilha não é fortuito. A ilha condiciona as experiências de vida, determina a visão que se tem do mundo, é um espaço limitado cujo equilíbrio ambiental é frágil. A memória de imagens de outros tempos vai trazer à tona do discurso narrativo, personagens em busca de uma afirmação existencial, de entidades - narradoras à procura da sustentação de um ideal, lugares e pessoas que desfilam perante o olhar do leitor, transportando-o para o passado de boa memória, no imaginário da autora, esse tempo pacificador.

Em *Porque me lembrei dos cisnes*[8], para fazer o balanço da sua existência, o narrador Carlos Azevedo opta pela solidão do Porto Santo e, retirado na ilha, inicia um novo percurso espiritual e intelectual que o ajude a transcender a

5. *Ibidem*, p. 113.

6. Em *A Penteada ou o fim do caminho*, p. 208.

7. ALISTAIR, Thomson (1997): "Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre história oral e memória", em *Projecto História*, São Paulo, PUC/SP, nº 15 de Abril, p. 57.

8. SOUSA, Eurico (2001): "O livro *Porque me lembrei dos cisnes* de Irene Lucília Andrade", em revista *Margem*, nº 12-Dezembro, pp. 36-40.

realidade quotidiana e o sentido da vida. Através das cartas enviadas à mulher, Maria Ester, ele empreende uma introspecção sobre a lassidão que sobrou de uma vida de professor dedicado aos alunos e ao ensino[9]. Aí aprofundará a consciência sobre a duplicidade do ser humano que o leva a (re)construir-se, assumindo as suas contradições e a ambiguidade dos seus sentimentos.

Com efeito, Carlos Azevedo vai tentar esclarecer o sentido do destino do Homem na sociedade moderna. Por isso, a solidão da ilha do Porto Santo proporcionar-lhe-á o recolhimento e o afastamento necessários para empreender uma outra viagem, essoutra que lhe permita resolver os seus conflitos interiores. Assim, essa busca de sentido, implicada no trajecto de Carlos Azevedo, reenviar-nos-á para a modalidade da viagem dos tempos modernos a que se refere Adrien Pasqualli, em *Le tour d'horizons*[10], segundo o qual, o mundo exterior e o seu relacionamento deixam de constituir o objectivo principal do viajante, mais motivado pelo conhecimento de si próprio.

A escolha dos espaços define o imaginário que caracteriza Carlos Azevedo: uma pequena casa, a ilha do Porto Santo e o mar. A carga simbólica que se desprende desses espaços é significativa, como lembra Gilbert Durand[11], sendo que a casa pode representar o espaço sagrado, o centro de intimidade, e o mar, pela sua profundidade, o arquétipo da descida e do retorno ao princípio da vida. Casa e mar tornam-se, assim, a localização ideal para a revelação que se aguarda.

Esse exílio voluntário vai favorecer uma predisposição mental que o torna não somente mais receptivo ao meio que o envolve, como também mais apto a analisar as suas dúvidas e aspirações, revelando-lhe, de forma clara, a capacidade metamórfica do homem: "Admite que tem dois rostos. Não sabe todavia qual dos dois prevalecerá, ou se nunca nenhum deles poderá subsistir sem o outro, temendo ainda que mais rostos houvesse, o que punha em questão as valências perturbantes da sua condição de existir".[12] Essa revelação do outro "eu" parece figurado no próprio título da obra. O cisne representará, deste modo, a dupla face do homem. Seguir Carlos Azevedo, ao longo do seu percurso, significará acompanhar a sua transformação ou melhor a sua confirmação de um outro ocultado.

Lembremos que em *L' tre et le temps*, Martin Heidegger defendera que o verdadeiro sentido da existência reside na temporalidade, sendo essa a dimensão essencial do ser humano, "l'horizon de toute compréhension et de

9. A inclusão das várias missivas enviadas para a Madeira no interior da narrativa propriamente dita acentua a introspecção do narrador-personagem. Em vez de marcarem uma pausa que venha quebrar o ritmo da narrativa, actuam como corpo integrante desta, estabelecendo um elo de ligação entre as duas margens das ilhas.

10. PASQUALLI, Adrien (1994): *Le tour d'horizon/Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, p. 91.

11. DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, p. 281.

12. Em *Porque me lembrei dos* cisnes, p. 19.

toute explication de l'être".[13] No universo ficcional de Irene Lucília Andrade, a problemática do tempo, aliada a do espaço, desempenhará o papel central na sua obra, conferido pelo trabalho da memória afectiva que se desdobra em quarenta e uma narrativas, agrupadas no livro *A Penteada ou o fim do caminho*.

A escrita é aqui orientada para recuperar a memória de um tempo e de um lugar actualmente desfigurado pela construção desenfreada. As lembranças reconstruídas, confundir-se-ão com o espírito do local, o sítio da Penteada[14]. As várias narrativas que compõem este livro de memórias desencadeiam viagens espirituais, ora como (re)descoberta das raízes, ora como (re)afirmação da identidade cultural, ora como interligação entre dois mundos paralelos, designadamente no diálogo que a narradora trava com a sua avó falecida, Eulália Beatriz. Instaura-se, deste modo, o debate entre o tempo da comunicação ancestral e o tempo actual e desumanizado. Ao escrever uma carta a Eulália Beatriz[15], a narradora tanto revela uma postura de serenidade face ao absoluto, como se mostra adversa ao espírito racional. Procura num outro tempo, anterior ao da sua própria existência mas ligado ao seu passado, as coordenadas espaço - temporais que deseja fixar para sempre, não no sentido de um desejo de eternidade, mas, antes no ensejo de se apropriar de novo um tempo de sociabilidade e de harmonia perdido na desconfortável era da uniformização dos bens materiais e imateriais, na era da chamada "globalização".

A Penteada ou o fim do caminho desenvolve a problemática da autobiografia num jogo entre ficção e memória[16]. A instância autoral parece esconder-se atrás das vozes de papel, que recordam uma dimensão espácio-temporal bem definida: voltar a essa "gente pequena", moradores da Penteada e da Achada, e trazê-los de novo à vida para revelá-los à luz da actualidade, à luz das novas mentalidades. Assim, na figuração problemática do autor, a narradora pretende focalizar de perto pessoas e lugares aos quais alude com indicações referenciais precisas, traduzindo tons e emoções que se perderam no tempo.

Ao sublinhar que "le présent est perçu comme un temps de transition entre les ténèbres du passé et les lumières de l'avenir"[17], Paul Ricœur parece vislumbrar, nessa projecção temporal, um futuro radioso. A época que se desenha em *A Penteada ou o fim do caminho* já se encontra marcada pela imposição de uma outra

13. HEIDEGGER, Martin Heidegger (1964): *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, p. 34.

14. MARQUES DA SILVA, António Ribeiro (2004): "Irene Lucília Andrade. *A Penteada ou o Fim do Caminho*", em revista *Margem*, nº 18-Dezembro, pp. 26-31.

15. Neste texto, ao convocar Eulália Beatriz de Abreu, a sua avó paterna, a narradora poderá recordar o passado com nostalgia e ternura: "Sem que eu te procurasse surgiste-me de repente como se tivesses pressentido que eu precisava de ti" (p. 9).

16. Referindo-se a este livro de memórias, Irene Lucília Andrade afirma: "Isto é a minha adolescência. (...) Está inteirinha aqui", Entrevista na revista *Kompleta* do *Notícias da Madeira,* 28 de Julho 2005, p. 4.

17. RICŒUR, Paul (1985): *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, p. 301

ordem social e económica, e o futuro apresentar-se-á como disfórico, anunciador de uma existência distópica, causada pela ameaça da marcha desenfreada da era do betão, da verticalidade arquitectónica e, por conseguinte, da extinção da coexistência amistosa e pacífica de décadas anteriores.

Surge, assim, em *A Penteada ou o fim do caminho*, a memória como recriação do passado que permite a inscrição da actualidade e da perspectiva do futuro como tempos e espaços disfóricos. Todavia, a escrita luciliana não se apresenta com a habitual carga memorialista, pautada pelo tom elegíaco de uma voz intimista. O registo surpreende pelo tom, ora mordaz, ora ternurento, das vivências autorais, redistribuídas e projectadas em inúmeras entidades de papel. O trabalho da memória implica, através das suas entidades narradoras, dar a conhecer uma voz inconformista e inconformada, que reflecte sobre o que a rodeia, sobre o evoluir dos tempos, sobre aquilo que a individualiza. Trata-se de uma voz, assaltada pela "dúvida", que se questiona permanentemente e que leva o leitor, por sugestão, a questionar-se sobre o seu modo de ser e de estar na vida, de viver (n)a ilha:

> As ilhas são exaustivas metáforas instauradas pelo estro dos povos. Provocam os poderosos e os visionários e criam o dilema trágico e a força da energia telúrica. São quase sempre consideradas extensões do Paraíso e tornam-se presas da paixão dos que sobre elas descarregam a sofreguidão de seus intensos amores. (…) Estas áreas possuem uma territorialidade que afecta quem nelas se demora: exacerbem o sentimento, estimulam a ansiedade, fragilizam as energias por favorecerem a submissão ao ímpeto devorador da paisagem. Os que conseguem esquivar-se a estas máculas e não se deixam marcar pelo estigma das claustrofobias, mantêm com elas uma relação de equilíbrio que a inteligência activa consegue suster pela criação dum imaginário silencioso, nem sempre manifestado, porque permanentemente sofrido, sem percurso e sem eco[18].

Revisitar os lugares do passado saudoso é uma imperiosa necessidade que permite manter "a inteligência activa" contra o perigo da absorção pelo "ímpeto devorador da paisagem"[19] e pelo silêncio a que são votados aqueles que resistem para defenderem "uma relação de equilíbrio" e assim evitar a desintegração do património legado pela natureza e pelos antepassados[20].

---

18. Em *A Penteada ou o fim do caminho*, p. 48.

19. V. Entrevista do arquitecto Victor Mestre ao *Diário de Notícias* da Madeira, Funchal, 10 de Outubro de 2005. Apesar de defender que a "betonização", "quando serve propósitos estruturados no interesse das populações tem o seu lado positivo", deixa, igualmente um alerta: "...o surgimento de blocos espalhados pela paisagem cultural, é o desvirtuamento dessa paisagem e é o fim da esperança, é o fim desta unidade cultural que se chama Região Autónoma da Madeira" (p. 9).

20. Em *Penteada ou o fim do caminho*, a voz narrativa recordando os ruídos de tempos passados, o grito do boieiro "é o eco dum vento rebelde que me fustiga a saudade. Verifico que não sou eu quem ali está inteira, mas só metade de mim…" (p. 19) ou ainda "A outra metade de mim sou eu olhando de agora todo esse esplendor, usando de modo menos efémero novas capacidades de olhar" (p. 20).

BIBLIOGRAFIA

ALISTAIR, Thomson (1997): "Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre história oral e memória", em *Projecto História*, São Paulo, PUC / SP, nº 15 de Abril.

ANDRADE, Irene Lucília (1993): *Angélica e a sua espécie*, Ponta Delgada, Publicações Eurosigno.

ANDRADE, Irene Lucília *Porque me lembrei dos cisnes* de (2000): Leiria, Editorial Presença.

ANDRADE, Irene Lucília (2002): *Água de Mel e Manacá*, Lisboa, Campo de Letras.

ANDRADE, Irene Lucília (2004): *A Penteada ou o fim do Caminho*, Leiria, Editorial Presença.

ANDRADE, Irene Lucília (2005): "Entrevista", em *Kompleta* do *Notícias da Madeira,* 28 de Julho.

BUESCU, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismos e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação para a Ciência e Tecnologia / Fundação Calouste Gulbenkian.

DURAND, Gilbert (1984): *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

HEIDEGGER, Martin Heidegger (1964): *L'être et le temps*, Paris, Gallimard.

MARQUES DA SILVA, António Ribeiro (2004): "Irene Lucília Andrade. *A Penteada ou o Fim do Caminho*", em *Margem*, nº 18-Dezembro.

MESTRE, Victor (2005): "Entrevista", em *Diário de Notícias* da Madeira, Funchal, 10 de Outubro.

PASQUALLI, Adrien (1994): *Le tour d'horizon / Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck.

RICŒUR, Paul (1883): *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil.

RICŒUR, Paul (1985): *Temps et Récit III*, Paris, Seuil.

SOUSA, Eurico (2001): "O livro *Porque me lembrei dos cisnes* de Irene Lucília Andrade", em revista *Margem*, nº 12-Dezembro.

ECOS E EROS DO ATO DA CRIAÇÃO EM *VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON* OU "SOMOS LIVRES QUANDO CRIAMOS"

Maria Alice Aguiar
Universidade Salgado de Oliveira

Resumo: Em minhas continuadas pesquisas sobre a obra de Nélida, pude perceber, tatuada em seus textos, a indagação da origem e a trilha do sagrado. Tomando como núcleo *Vozes do Deserto* - procuraremos demonstrar como o escritor moderno, sentindo que a expressão já se esgotou na sua forma, empreende a ressurreição de uma linguagem perdida, reinventando, a partir da paródia ritual, uma nova linguagem universal que aponta para um mundo que nada mais é do que um rito: um rito como um grande jogo biológico e social entre os vivos e os mortos, entre o amor e o ódio, entre os jovens e os velhos, entre o mundo animado e o inanimado, entre a busca da origem e o apontamento para o futuro. Nomeando a criação como um *ato enigmático e voraz*, Nélida liga-o de imediato à sua trilha existencial e o retoma em *Vozes do Deserto*, apontando para o nomadismo da fabulação.

Palavras-chave: linguagem, mito, origem, erotismo, sagrado, criação.

"Somos livres quando criamos" são palavras de Nélida Piñon numa entrevista, quando do lançamento de *Vozes do Deserto* (2004). Em minhas continuadas pesquisas sobre a obra de Nélida, pude perceber, tatuada em seus textos, a preocupação com a língua, com a sintaxe como um ato de imaginação do indivíduo. São palavras da própria Nélida, em um texto intitulado *O mito da criação*[1]:

> [...] o ato mesmo de criar concretiza toda a interpretação que faz da vida. É um inventário que o autor faz da vida, segundo o seu ponto de vista. No ato de criar, tudo lhe é integralmente cobrado. Não há qualquer inocência. Diante do papel em branco você coloca o que precisa pôr, e expulsa o que deve ser repudiado. É um instante dinâmico e trágico, em que o autor se sujeita a limites insuportáveis. A língua só tem sentido através dos sentimentos que os homens imprimem às palavras ao longo dos séculos.

(*) As citações de *Vozes do Deserto*, serão indicadas com as letras VD, seguidas da página do livro em estudo.

1. Este texto foi cedido a mim pela própria Nélida, datilografado, quando da entrevista que me cedeu para a minha Tese de Doutorado, em 1994, defendida na UFRJ, em 1995: *O mito da origem na tríplice construção de Nélida Piñon: arcaica, medieva e moderna*. Dois anos depois foi publicado na revista *Veredas*, Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Sua preocupação com a arquitetura de uma linguagem original ombreia-se com o sempre desejo de ancorar seu fazer literário no fundo das águas escorregadias do mito e do sagrado. Mas, em nenhum instante sequer, se esquece de fazer da linguagem matéria-prima de sua narrativa, somando-se a este fato um compromisso claro que ela assume com a subversão dos gêneros tradicionais. Numa de suas declarações, diz:

> [...] me devoto a um trabalho que se apóia num tecido delicado e frágil, que me negará seus recursos secretos logo que eu perca a coragem de desestruturar-me permanentemente, com o intuito de enfiar a faca no coração da linguagem, da vida, que é o coração do homem.[...] Sou a que trabalha sobre o material mais inexistente, que é a criação, de tessitura de aranha, mas que ainda assim é um fio que se produz pelo esforço da saliva e como tal abandona lastro e brilho.[2]

Percebe-se que a elaboração da palavra peregrina por todas as suas falas, cujo cerne seja a sua obra, como podemos constatar em *O pão de cada dia,* no fragmento denominado 'A palavra da guitarra' onde afirma: «Nenhuma palavra sai ilesa. Nasce ela contaminada pela índole do seu criador. O escritor, porém, longe de superficializar a língua, fornece-lhe, ao som da guitarra de cinco cordas paredes com que reforçar a vitalidade do pensamento e da imaginação».[3]

Nomeando a criação como um "ato enigmático e voraz", liga-o de imediato à sua biografia, ao comentar: «A minha vida, como a de todo escritor, está possivelmente embutida no texto, ali cravada como lança».[4] Na entrevista dada ao jornal *O Globo* [12-03-2004], Nélida esclarece que desde os anos 70 se debruça sobre o fazer literário, tendo sido sempre seu desejo escrever um romance que entrasse *pelo território do fabulário, da imaginação,* escolhendo, neste caso de *Vozes do Deserto*, um território marcado pelo nomadismo, pelas histórias contadas em volta de fogueiras acesas. Um fabulário cuja narradora escolhida é mestre do ofício e conhece seu mister: Scherazade. Seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição, ela extraiu da própria dor; sua dignidade é a de contá-la até o fim, sem medo.

O *mitho* e o *logos* são duas forças complementares, duas metades da linguagem, duas funções basilares da vida e do espírito. É Eliade quem, com muita propriedade, chama a atenção para a sobrevivência dos arquétipos míticos como "claves da literatura". Esclarece ele que as provações, os sofrimentos, as peregrinações dos candidatos à iniciação são marcados, na escritura, pelo relato de sofrimentos e obstáculos que o herói épico ou

2. PIÑON, 1976, p. 2.

3. PIÑON, 1994, p. 21.

4. *Ibidem*, p. 20.

dramático deve superar antes de atingir seu objetivo e, estes, equivalem aos sofrimentos e aos obstáculos rituais do caminho para o centro.[5]

O tema de *As mil e uma noites,* retomado por Nélida Piñon em *Vozes de Deserto*, é um verdadeiro ritual de vida e de morte, num caminhar para o centro. Deste modo, a criação literária comparece como uma reminiscência poética do mito. Inegavelmente, a linguagem dos homens torna-se pobre para exprimir, com palavras, os anseios e evocações que o intercâmbio de vida e morte provoca. Somente o símbolo e o mito logram cumprir tal exigência. E Nélida soube reativar tais conteúdos em sua fabulação, introduzindo-nos num mundo mítico, sem fronteiras, onde tudo convive em densa coesão simbólica.

Assim, o mito e as marcações histórico-culturais pulsantes na obra de Nélida Piñon constroem verdadeiro mosaico de outras vozes ecoando no seu discurso. Às primeiras linhas do romance, o narrador já crava um marco irrefutável da sobrevivência do imaginário sobre a morte, num tempo presente que aponta para o passado e para o futuro: «Scherazade não teme a morte. Não acredita que o poder do mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, decrete, por meio de sua morte o extermínio da sua imaginação» (VD: 7). Após este momento, dá-se, na escritura, a partida para o jogo do acreditar na potência fabuladora – Scherazade – e estar em conflito diante desta mesma crença – Dinazarda – pois

> [...] ocupando o mesmo aposento, Dinazarda não sabe como proceder à chegada do soberano. Se deve, por iniciativa própria, abandonar o quarto antes dos prelúdios amorosos entre a irmã e o soberano ou aguardar que ele a expulse. Prevê a dor da despedida. Não sabe se terá tempo de abraçá-la caso o Califa, recusando-se a ouvir a primeira história, condene a irmã à morte. (VD: 22)

O temor de Dinazarda tem sentido. A força da irmã estaria nas histórias que, para serem ouvidas e cativar o Califa precisariam ser contadas e Scherazade, prostrada, após o coito da primeira noite está inerte. É Dinazarda quem abre as portas para a primeira narrativa da irmã. Disposta a lutar por ela, surpreende o Califa com sua presença junto ao leito nupcial. Começamos então, a ouvir duas vozes em contraponto e complementares, pois Dinazarda,

> Murmura sons que o Califa mal registra, mas cujas palavras, corajosas, despertam-lhe a vontade de ouvi-la. Dinazarda aumenta o tom da voz, para só emudecer depois de arrancar do Califa a promessa de ouvir Scherazade. Só então, ajuda a irmã a contar sua primeira história. (VD:23)

Ao ouvir Dinazarda, o Califa passa a querer ouvir Scherazade pois, no seu discurso, garante ela «que a palavra da irmã era uma espécie de casulo, de onde sairia um dia, na hora certa, o bicho da seda». (VD:25) O que Dinazarda diz,

5. ELIADE, apud GUSDORF, 1980, p. 269.

por não estar contido na narrativa como seu dito, mas como explicação do narrador – uma narrativa dentro de outra -, fica por conta da imaginação do leitor, outro contador de histórias convocado pelo narrador.

E o vigor da narrativa de Scherazade chega a nós pelo vigor da narrativa do narrador, já que as histórias, propriamente ditas, não chegam até nós como tais. O que nos chega são as insinuações, a jocosidade, os gestos, os diversos tons de voz que a contadora emprega, contando as histórias em torno de aventureiros que galgavam as muralhas de Bagdá; de foragidos, de vagabundos, de amantes; de homens que desembainhavam a espada só para ver os seios da mulher do mercador; das fêmeas dispostas a permitir abrirem-lhes o decote e verem-lhes os seios com a finalidade de atestar o quanto estariam estes homens dispostos a pagar com o corte dos braços a sanha do marido ciumento. Mais uma noite e, mais uma vez a intercessão de Dinazarda que assegura ao Califa '*que uma das virtudes da irmã era fazer latejar o peito alheio*.' (VD: 27) e, conta ainda o narrador que Scherazade e Dinazarda

> haviam herdado da mãe e das amas o significado dos véus. Tecido inconsútil, como o tule, o cetim, a seda, que, colado ao corpo, serve de estímulo ao jogo erótico. A linguagem dos gestos que daí decorrem, propalando ambigüidades, luxúria, discórdia, desenganos, acertos. Com eles nos rostos, certas de não serem reconhecidas, fogem à tirania do pai e do Califa; que Jasmine, como serva não se adorna com véus e sem a proteção deste escudo, sujeita-se à claridade, expõe os sentimentos, fica à mercê da cobiça masculina (VD: 30).

Faço, neste entrecho, um paralelo entre o discurso que Scherazade faz para contar as histórias para o Califa – o discurso da máscara, do logro, do desvio, da hibridez – e o discurso que é servo, que tem por obrigação seguir as normas estabelecidas pela língua. Enquanto Jasmine representa a fala da claridade, exposta ao domínio do poder, a fala de Scherazade se esconde e a esconde em terras eróticas, ambíguas, luxuriosas, em terras do discurso a que Barthes aponta como único fora do poder: o discurso da literatura.

Segundo Benjamin[6], abraçando narrador e ouvinte num mesmo movimento, as narrativas antigas criam uma troca de papéis entre ambos, estando, tanto um quanto o outro abertos a novas experiências, o que permite que o relato se realize num modo de «fazer junto». Ainda nos fala do contra-senso dessa prática nos tempos modernos, observando que são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Mas Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio da obra, chama a atenção para uma possível saída apontada pelo estudioso: o esboço de uma reflexão que aponta para a necessidade de recuperação da «Experiência», que deverá ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.

6. BENJAMIN, 1987, p. 197-221.

Muitas passagens do romance mostram como Scherazade aproveita-se da alcova para imprimir erotismo às suas tramas, usando seus próprios desejos «para emprestar a príncipes e plebeus, escolhidos a esmo, as palavras apaixonadas que intensificam a vulva de Zoneida e o falo de Simbad» (VD:42). Mas, ao mesmo tempo, e muito principalmente, como narradora exímia que é, Scherazade tem como meta tirar o sossego do Califa mediante emoções contraditórias. E em que consiste essa meta? Em «deslocá-lo do sexo para as palavras, em impingir-lhe a lenta agonia advinda da sua manha narrativa» (VD: 43). E ela o consegue à medida que vai enredando o Califa na atração das palavras que escolhe para o narrar. Ouçamos:

> Dinazarda vangloria-se dos méritos da irmã na presença do Califa. Não lhe enaltece propriamente os encantos físicos ou faz-lhe ver que o corpo de Scherazade, discreta no amor, abriga vida, arfa em sigilo. Mas deixa-o entrever que a sedução narrativa, a que está ele sujeito, supera o prazer erótico com o qual se entretém a cada noite (VD:199).

Assim, o erotismo dos corpos atravessa a ponte para o erotismo sagrado da fala, para o sagrado erotismo da escrita. Há, presente na escritura, toda uma força e todo um esforço para salvar Scherazade, para salvar a narrativa, para salvar a narradora de si própria, para salvar Dinazarda, para salvar Jasmine, a criada, que, por saber tão bem esgueirar-se pelos corredores do palácio e pela Medina, estabelece-se como ponto de equilíbrio entre a autoridade de Dinazarda e a arte de Scherazade, trazendo-lhes notícias auspiciosas para futuras narrações, pois:

> À espreita, Jasmine vaga a esmo pela Medina, com dificuldades de selecionar os relatos que ouve. Mas, um pouco antes do anoitecer, tem tudo à mão. Com o farnel cheio de provisões, deposita diante de Dinazarda doces queijos, palavras, os produtos da terra, sob forma de histórias (VD: 182).

Secas as fontes criativas de Scherazade, Jasmine é mandada à Medina para recolher relatos. Um derviche da rua narra histórias para Jasmine, que narra as histórias para Dinazarda, que as narra para Scherazade que, «graças a seu verbo desabrido saberia triturar estes fragmentos, fazendo-os desaparecer em suas tripas» (VD: 274) e, após trituradas, as vai narrar para o Califa, na penumbra da noite, implantando nele, *um vício que o impede de libertar-se da volúpia de ouvir seus contos* (*Ibidem*). E quem é este derviche? Um rijo ancião, quase à beira da morte, cego, de uma cegueira que, tal qual a de Tirésias, viera-lhe como castigo. E, como um psicopompo, abre as portas do conhecimento e da imaginação de Jasmine sobre a vida e o sentimento do povo.

O erotismo de Scherazade avoluma-se no saber que Jasmine lhe traz e no saber que ela incorpora, pois seu conhecimento se encontra no centro da praça do mistério, do fascínio, da sugestão. Ela é o próprio compêndio erótico,

discriminando para o Califa cenas sensuais, sempre que o momento exigia, para impingir prazer à narrativa. Sua preocupação está em construir uma narrativa de fruição estética, erótica.

É fato que uma das funções de Eros –daimon– é traduzir a coalescência dos opostos: falta e abundância. Sabemos bem que Eros não é um deus, mas uma energia; uma carência em busca de plenitude; um sujeito em busca do objeto. E a carência em *Vozes do Deserto* encontra-se, numa primeira isotopia, na secura da emoção do Califa que vai sendo aquecida pela eroticidade prazerosa da fala de Scherazade e, numa isotopia mais profunda, na constituição de uma identidade feminina pela linguagem, sufocada na origem do mundo, já que, como nos diz Heidegger, o homem é um ser de linguagem.

O erotismo, desta forma, configura a pulsão fundamental do Ser. É a libido que impulsiona toda a existência a se realizar na ação. Contudo, tal passagem ao ato só se concretiza quando se entra em contato com o "outro", através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis. Do ponto de vista cósmico, após a explosão do ser em muitos seres, Eros prefigura a *dynamis*, a energia que canaliza o retorno à unidade. Constitui a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do Caos primitivo à unidade consciente da ordem: o ato de narrar.

É Dinazarda quem rege a coerência entre as histórias enquanto Scherazade voa pela esteira de sua imprevisibilidade, pois, «a cada palavra da jovem o Califa esquece-se da humilhação infligida pela mulher que o traíra com o mais miserável dos serviçais» (VD:195). Desta feita, «Intui que seu poder, frente ao império narrativo de Scherazade, vale pouco, o que lhe dá motivo de ameaçá-la de novo com a morte aos primeiros sinais da aurora» (VD: 197). Fica claro que, o que o narrador está a fazer, durante toda a narrativa, é traçar a trilha da angústia da criação, da dificuldade de demarcar o caminho a seguir. Mas, encontrada a chave do mistério, a arte do contador desabrocha. Num momento em que Scherazade se encontra numa estiagem de idéia, o narrador vai apontar para o prazer de construir um texto quando este lhe flui na paisagem da imaginação. Diz ele:

> Conquanto Scherazade não titubeie, sua palidez repentina inquieta Dinazarda, que a vê praticamente marchando em direção ao cadafalso, sem meios de ajudá-la. Mas logo, em total reversão, seu rosto ilumina-se de repente, advindo-lhe uma felicidade arrebatadora, como se a perfeição, intangível e distante, afinal estivesse ao seu alcance. E tudo por pressentir que, por milagre, avançara no caminho da sua arte. As palavras agora, ao falar da princesa enfeitiçada por uma bruxa, fluíam-lhe com tal oleosidade que lhe vinha a certeza, provinda desta desventura de haver, por fim, acertado. (VD: 218)

Revendo o significado da fascinante figura de Scherazade –e nas das infinitas Scherazades perdidas nas e pelas histórias–, contar uma história é

exercer o ofício de narrador numa luta diária pela vida, numa eterna luta contra a morte. Mas contar a história para quem? Para um ouvinte que só continuará ouvinte se, mais do que se envolver com a história, sentir-se inserido nela, colocando suas máscaras, entrando em seus enredos, penetrando e atravessando os seus filtros de encantamento.

A Scherazade de *Vozes do Deserto*, como a Scherazade de *As mil e uma noites,* também faz isto, mas o seu poder narrativo não nos vem pela sua narração, senão pela narração daquele que a narra e que, magistralmente esconde, muitas vezes, sua voz para de forma indireta livre ceder voz a Scherazade, a Dinazarda, a Jasmine, ao Califa, dentre outros. E muitas vozes, polifonicamente, orquestram a narrativa. São vozes que ecoam no deserto da existência, buscando fôlego de vida onde a única certeza é a morte. São vozes que ecoam no deserto de uma linguagem que se gasta no dia-a-dia e que, somente com ela e através dela se pode encontrar o inusitado nela.

Vozes do Deserto apresenta uma Scherazade que renasce no deserto de hoje, assim como já fez florir o deserto de ontem e, com certeza, fará reviver o deserto de amanhã. O renascimento desta Scherazade, em particular, se faz pelo louvor ao jogo da criação, pela vontade de cultivar e fazer nascer valores insuspeitados, à espera de virem à luz. Isto se dá pelo ousar dos narradores que, como crianças, rompem com o senso comum. E aqui conclamamos a dionisíaca voz de Zaratustra:

> Inocência é a criança e esquecimento, um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer "sim". Sim, meus irmãos, para o jogo da criação é preciso dizer um sagrado "sim" o espírito, agora, quer a sua vontade, aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo[7].

E Nélida Piñon, pela sua vontade de potência, constrói outras produções expressionais e conquista o mundo da narrativa pela força motriz de uma linguagem-criança que, para o jogo da criação, consegue dizer o sagrado "sim" a um novo começo.

O mito da criação, da fala, de Eros são evocados e dispostos no entrançamento de uma narrativa que se constitui do jogo apolíneo e dionisíaco de uma personagem que toma para si a responsabilidade da força, da astúcia e da liberdade do ser feminino, tendo de demonstrar, a cada novo dia ou a cada nova noite, um manancial criativo cativante e inédito. E o narrador de *Vozes do deserto* tem a responsabilidade de reconquistar uma linguagem que já fora polida e coberta com os véus da imprevisibilidade. O jogo, agora, é descobrir tais véus e recobrir a narração com outros tantos e eles próprios, de forma a que se disponham, diante de nós, numa entrevisão do que foi a narrativa de

7. NIETZSCHE, 1989, p. 44.

Scherazade, em *As mil e uma noites,* e do que está se emoldurando na narrativa de *Vozes do deserto,* que se constitui, todo o tempo, das angústias de três mulheres subjugadas, no jogo de vida e de morte, à voz do comando de um soberano –masculino– e, das astúcias necessárias para driblar tal jugo, sobrepondo-se a ele pela liberdade do imaginário, bordando a palavra e a forma de dizer as palavras.

Portanto, é da angústia deste ser e estar no mundo em busca de traçar o risco de sua geografia existencial, da das outras mulheres e da do Califa –onde residem o sonho e a linguagem, o mito e o poema, os arautos da vida e os arautos da morte–, que se nutrem narrador e personagem em suas peregrinantes sendas de dizer o dito como se nunca fora dito. Buscam, ambos, uma plenitude erótica em suas falas.

A partir de um privado código literário articulado numa série de conceitos nucleares que transitam na e por toda a sua construção ficcional –a inegável preocupação com o processo de criação textual; as questões da existência e da resistência, sobretudo no que se refere à mulher; as matrizes do desejo humano: os fundamentos do amor e, mais precisamente, da paixão–, Nélida Piñon transita pelo imaginário árabe do século X e revisita, de forma alegórico-crítica, o fantástico mundo d'*As Mil e uma Noites*. Debruça-se sobre a arte da criação, território do fabulário e da imaginação, como ela mesma explica. Ao singrar por mares já tão literariamente viajados e recontar uma história deveras repetida tanto no Oriente como no Ocidente, Nélida Piñon desvela os véus muçulmanos da mulher, exibindo, na sua capacidade de produção narrativa, a transparência dos sentimentos mais íntimos de Scherazade.

Descaracterizando o ritmo de expectativa, os narradores de *Vozes do Deserto* invadem o avesso do mundo e enovelam-se no eixo transgressor da criação. A urdidura textual demanda um convívio com o expectante, com o instinto sensório, com o imponderável. Muitas vozes quase com o mesmo peso e em constante peregrinação transformam-se em inúmeras outras vozes.

E, tal qual uma história de gênese e de crucificação –que é o que vai acontecer com Scherazade caso perca o fio da meada de seu bordado–, a sintaxe narracional encaminha-se para uma inusitada forma de construção, onde o princípio das coisas –*Vozes do Deserto*– e a crucificação de uma antiga linguagem – *As mil e uma noites*– se imbricam, perquirindo outros horizontes do escrever. Nélida Piñon efetiva, ritualisticamente, uma via crucis erótica, vivenciada nos passos de uma escrita que se imola para renascer. Nos itinerários da modernidade, pela ordem das mudanças a vida só pode nascer de uma outra vida que se sacrifica. Estabelecendo um paralelo, significa dizer que o Verbo só pode brotar de um outro verbo que se imola. É através de tal reintegração simbólica do estado pré-cosmológico de sua escrita que Nélida Piñon assegura a opulência de sua colheita literária.

Em sendo assim, ficamos diante de duas posturas opostas e complementares: uma visão de uma escrita plena de um significado transcendente que recupera uma escrita de origem e uma posição trágica do retorno como a necessidade de um sempre repetir, sem, contudo, existir uma razão para tal. Neste movimento pendular entre o físico e o metafísico, entre o "aqui e agora" e o eterno, entre o Eros e o Thánatos oscila a polarização dos elementos constitutivos do sagrado ser do homem. O renascimento, no romance em pauta, se faz celebrar pelo jogo da criação e re-criação, pela vontade de cultivar e fazer nascer valores insuspeitados, à espera de virem eles, à luz.

A Scherazade de *Vozes do deserto,* diferente da Scherazade de *As mil e uma noites*, se liberta, foge do palácio do Califa e deixa, no seu lugar, não mais serva, mas já enevoada pelos véus da narrativa, Jasmine. Scherazade vai para o deserto à procura de Fátima, a ama que lhe ensinou a cultivar a palavra como se lapida uma jóia. Encontra-a e vai, num movimento inverso, mas complementar, contar-lhe histórias. Volta ao centro de onde nascerão, com certeza, as estrelas dançarinas que continuarão em busca do respeito à liberdade e, livres, chancelarem sua identidade.

Assim, o mito da criação, da fala, de Eros são evocados e dispostos no entrançamento de uma narrativa que se constitui do jogo apolíneo e dionisíaco de personagens que tomam para si a responsabilidade da astúcia e da liberdade do ser feminino, tendo de demonstrar, a cada novo dia ou a cada nova noite, um manancial criativo cativante e inédito para fugir à morte de si e imprimir sentido e respeito à sua vida. Termino, conclamando a voz da própria Nélida Piñon, ao dizer que

> O mito é sempre mutável. Seu princípio obedece à carência que nos habita e corrói as cordas de nossos sonhos. A narrativa mítica tem o mérito de devolver-nos ao epicentro do sagrado[8].

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Maria Alice (1995): *O mito da origem na tríplice construção de Nélida Piñon: arcaica, medieva, moderna.* Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, UFRJ.

BARTHES, Roland (1980): *Aula: Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix.

8. PIÑON, apud AGUIAR, 1995, p. 21.

BATAILLE, Georges (1987): *O erotismo.* Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre, L&PM.

BENJAMIN, Walter (1987): *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 3ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense.

GUSDORF, Georges (1980): *Mito e Metafísica: Introdução à Filosofia.* Trad. Hugo di Prímio Paiz. São Paulo, Convívio.

HEIDEGGER, Martin (1969a): *Introdução à metafísica.* Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Biblioteca Tempo Universitário. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969a.

NIETZSCHE, Friedrich (1989): *Assim falou Zaratustra.* 6ª ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil.

PIÑON, Nélida (2004): *Vozes do deserto.* Rio de Janeiro, Record.

PIÑON, Nélida (1994): *O pão de cada dia***.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

PIÑON, Nélida.(1976): «De Tebas ao meu coração». Conferência pronunciada no *III Encontro de Professores de Literatura.* Tema: «A criação literária vista por escritores e professores». Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC/RJ, CCE, CAPES, MEC.

CARTOGRAFIA DE DESEJOS E ARTE EM TEOLINDA GERSÃO

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

"(...) homens e mulheres são categorias políticas, e não fatos naturais"
Monique Wittig[1]

Resumo: Uma nova cartografia das relações familiares se apresenta nos romances portugueses do pós-74. Ela é o contraponto privado da queda do regime político quando se deu a dissolução da aliança entre a figura do pai-de-família e a do pai-da--pátria. O objetivo do nosso trabalho é justamente destacar e compreender as transformações ocorridas na representação da família portuguesa no romance contemporâneo, observando-se as relações com a vida pública, o papel da subjetividade na vida privada, as práticas da intimidade e as atribulações do eu em confronto com a vida fora do lar. Como parte do *corpus* de uma pesquisa em curso, selecionamos algumas narrativas de Teolinda Gersão, cuja obra privilegia as relações intersubjetivas femininas no âmbito familiar, ao mesmo tempo em que traça um painel das mudanças sociais da época. No âmbito restrito desta comunicação, pretendemos focalizar a obra desta autora, norteando nosso percurso pela seguinte questão: de que forma as protagonistas realizam o seu salto de liberdade e atravessam a barreira privado-público? Percebemos que, ao concretizarem o desejo que as liberta da simples condição feminina, as mulheres de Teolinda Gersão ultrapassam classificações de classe e gênero e alcançam a dimensão universal do ser humano pela prática de alguma forma de arte. No caso de *O silêncio* (1981) e *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), há uma relação estreita com as artes plásticas. Em *Os teclados* (1999), esta relação se estende à arte musical e, em *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984), ao exercício da escrita sob a forma de um falso diário. Contrastando com as mulheres adaptadas que as rodeiam, estas criaturas travam embates desde a infância com seus pais e educadores, esforçando-se por manter viva a chama da rebeldia que lhes garante a criatividade e a recusa do papel medíocre e doméstico a elas destinado.

Palavras-chave: narrativa contemporânea, família, subjetividade, mulher, arte.

As mulheres de papel certamente desenham uma nova cartografia das relações intersubjetivas ao reagirem às tradições e contradições da família nuclear moderna. As inventadas por Teolinda Gersão não lutam diretamente contra o poder masculino do pai ou do marido, nem se filiam a um partido para

1. Monique Wittig, "One is not born a woman": *Feminist Issues*, v. 1, n. 2, 1981, p. 17. *Apud* J. Butler, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 168.

combater o regime autoritário que vigora na cena pública. Em geral encontram no exercício da arte, "maior" ou "menor", uma forma de resistir ao papel estereotipado da mulher. Estas heroínas estão imersas nos círculos de identidade e alteridade, debatendo-se silenciosamente entre o eu e o mundo masculinizado. Todas buscam «uma chave, um indício, uma fórmula qualquer, para que o universo se organize»[2] e as leve a transcender os limites do gênero. Mergulhadas nas angústias entre o caos e a ordem, fazem da arte o caminho de libertação que as habilita ao salto vital, superando a condição infantilizada da mulher e inscrevendo-as na aventura trágica do humano que é dar sentido à vida, a despeito da dor e da morte.

Para entender esta ultrapassagem do ambiente doméstico, é oportuno recuperar a visão althusseriana da escola e da família como "aparelho ideológico do Estado" que, na perspectiva marxista, revela a interdependência entre infra-estrutura e superestrutura das relações de produção, numa articulação que acaba por adaptar o sujeito, desde tenra idade, às novas condições sociais da modernidade capitalista. Os trabalhos atuais de Bourdieu dão seguimento a estas idéias ao postular a concordância entre as estruturas objetivas e as cognitivas e, enriquecidas com o pensamento de Nietzsche e Foucault, têm fornecido muita munição à crítica genealógica feminista. Na seqüência do pensamento adorniano, Judith Butler, por exemplo, se recusa a buscar as origens ontológicas do gênero ou uma verdade íntima do desejo feminino, investigando «as apostas políticas, designando como **origem e causa** categorias de identidade que, na verdade, são **efeitos** de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos».[3]

Por todo o século XIX, o matrimônio e a educação das crianças integram uma economia de bens simbólicos que regula os novos papéis sociais, como bem demonstra Sennett ao discutir a proibição de comportamentos espontâneos que desestabilizavam a família. A exigência de constância de sentimentos deu causa a infindáveis patologias femininas. Na opinião de Sennett, «quando uma sociedade propõe aos seus membros que a regularidade e a pureza de sentimentos são o preço que pagam para ter um eu próprio, a histeria se torna a rebelião lógica, senão a única».[4] Por outro lado, os que escapavam à doença não podiam evitar o embotamento compulsivo de suas vidas e personalidades, resultando daí o sacrifício da criatividade, sobretudo em jovens fortemente vocacionados para as artes que tiveram de escolher entre a harmonia no lar e o exercício tumultuado de sua espontaneidade.

---

2. Teolinda Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 102.

3. J. Butler, *Problemas de gênero*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 9.

4. R. Sennett, *O declínio do homem público*; as tiranias da intimidade, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 228.

Tais efeitos corroeram a idéia da família como instituição sagrada e pura, imune às conturbações da esfera pública. Ao criticar a concepção do lar como objeto des-historicizado, Sennett prova que «as relações humanas no mundo público se formaram de acordo com as mesmas regras que determinaram as relações dentro da família»[5], ratificando a noção de aparelho ideológico do Estado e a interdependência entre os níveis da economia capitalista. Na verdade a família funcionava como um espaço de ensaio e erro para o controle das emoções, habilidade que seria fundamental no novo mundo do trabalho. Controlada por dentro, a sociedade dos Oitocentos se fechou em gestos e vestes. Contensão, discrição e dissimulação compunham o ideário do comportamento no espaço público e privado sob a influência de um sistema que fazia da hipocrisia a marca distintiva da civilização européia. Se a criatividade era indesejada no seio da família e se a autenticidade fora substituída pelo culto da aparência na vida urbana, a arte do teatro (vale dizer, da arte) passa a dizer «uma verdade que a rua não diz mais».[6] Em decorrência, o artista, separado das criaturas comuns, passa a ter um papel compensatório para as pessoas como alguém que podia expressar a si mesmo e ser livre.

Estas reflexões vêm a propósito do questionamento do papel da arte nas sociedades atuais, tópico recorrente na obra de Teolinda Gersão, cuja visão genealógica e não-binária da sexualidade humana também nos leva a compreender a transcendência de sua concepção feminista. Para observar estes dois eixos – desejo feminino e arte –, percorreremos quatro romances da autora. Em *O silêncio*, Lídia recebe da autora a palheta que lhe permite romper uma relação afetiva que a inferioriza; Hortense, de *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, combate a desordem mental com o prazer de produzir e pendurar um quadro capaz de «rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse»;[7] em *Os teclados*, Júlia descobre a vocação para a música, iniciando-se por um ritual de embate com a família e de aliança com artistas; por fim, a dona-de-casa de *Os guarda-chuvas cintilantes* afirma-se pela paixão das palavras num caótico diário, porque quer «com as palavras [construir] mundos».[8] Vejamos cada um deles.

A cortar o silêncio

Em *O silêncio* (1981), romance inaugural da autora, a protagonista é uma estudante solteira que transgride o sistema ao tornar-se amante sem culpas de um homem casado. O que pode parecer um gesto de libertação feminina moderna mostra-se aos poucos uma relação tão opressora quanto a do amante com a própria esposa. Como forma de escape à opressão simbólica, Lídia aprende a rasgar as janelas da imaginação, quiçá para fugir ao destino suicida da mãe. Pré-

5. *Ibid.*, p. 224.

6. *Ibid.*, p. 218.

7. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, p. 74.

8. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 99.

figurando a compositora de *Os teclados*, ela se exercita com tintas diante da tela como alguém experimentando sons «num improviso diferente, enquanto a alegria sobe, funda, e não se sabe se vem da liberdade de correr ou da possibilidade de combinar os intervalos sempre de uma maneira nova».[9] Enquanto espera o amante, ela lhe desobedece a sonhar, a imaginar e a pintar diante da tarde inteira oscilante, "cedendo à força do vento, ou ainda prazer do movimento, a idéia de prazer vindo secretamente da conjugação das coisas, do brilho da luz".[10]

Sob a ação de uma violência simbólica, «forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física»,[11] ela sabia frente ao amante que «a força dele sobre ela era assim uma força de identificação que a levava a perder os seus próprios contornos, somando-a, apenas, à vida que era a dele, e por isso ela vagueava, diluída, na casa que era a dele, e não a dela?».[12] Abastecendo-se pela imaginação e pela capacidade de sonhar acordada, Lídia cria um casal imaginário para compor a «tentativa de um diálogo fundo»[13] que não acontece entre ela e o amante. Ela se dá conta da insensibilidade de Afonso imerso no padrão capitalista do tempo: «Foi você que guardou o meu relógio de pulso?»,[14] pergunta ele ansioso. Em outra ocasião, ela silencia sua percepção estética do ambiente marinho e solar onde se encontram, pois sabia «que se falasse, (...) Afonso não responderia coisa alguma, apenas sorriria, com uma espécie de indulgência distante (...) que era o seu modo de dizer que não acreditava, como se tudo fosse falso (...)».[15]

Pela memória Lídia volta à casa da infância para espelhar-se às avessas na mãe, Lavínia, que esteve igualmente à espera infrutífera de uma solução pela via da relação extraconjugal. No entanto ficou a meio caminho da libertação, saltando da janela para a morte, ao se ver sem saída num casamento formal e numa terra estranha como estrangeira que era. Reagindo a tal predestinação, Lídia recusa o seu autodesterramento de duas formas: pratica o aborto como forma de recusar a possibilidade de ser mãe e abandona a casa do amante. Mistura-se à multidão na rua, sem medo de enfrentar o desconhecido e de romper o seu silêncio de mulher. Parte em busca do que não existia, talvez a arte de imaginar contra a fixação dos papéis domésticos, «enquanto todas as casas que ela habitara se desmoronavam para trás».[16]

---

9. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 52.
10. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 58.
11. P. Bourdieu, *A dominação masculina*, 3.ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003, p. 50.
12. T. Gersão, *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984, p. 59.
13. *Ibid.*, p. 11.
14. *Ibid.*, p. 20.
15. *Ibid.*, p. 31.
16. *Ibid.*, p. 124.

A romper a moldura

Desde o seu título, o segundo romance de Teolinda Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), se aproxima das Artes Plásticas, assim como *Os Teclados* (1999) tematizará a Arte Musical. Em ambos, as protagonistas ensaiam a expressão artística como forma de resistir ao poder simbólico da autoridade. No primeiro, no entanto, não há o confronto adulto-criança ou homem-mulher, mas o embate entre a família e a ditadura. Hortense busca em vão construir um reduto privado pacífico, capaz de proteger seu marido e seu filho. No entanto, a sigla O.S. (Organização Salazarista ou mesmo Oliveira Salazar) invade os lares para arrancar-lhes os recrutas que servirão à mãe-pátria nas selvas africanas. Também se infiltra nos bancos escolares para alcagüetar professores e intelectuais dissidentes do regime.

O romance é uma demonstração dos estragos feitos pela ditadura na família portuguesa. As mulheres sobreviventes – mãe e nora – experimentam o luto com a perda de seus homens, motivada pela política repressiva e colonialista do regime. Cada uma a seu modo passa pela depressão e pela revolta diante das mortes desnecessárias. Horácio, vítima da perseguição política, é afastado do posto de professor universitário e, desgostoso, sucumbe a um infarto fatal: «(...) porque ele vivera a vida toda lutando, sob uma carga insuportável de tensão, aparando todos os golpes, defendendo-se, até que o último golpe de O.S. o atingira em cheio e ele não encontrava dentro se si capacidade imediata de resposta, (...)».[17] Pedro, o único filho de Hortense e Horácio, se casa com Clara, e logo é convocado para a guerra na África, morrendo em combate. Duas mortes, mas uma mesma conjuntura causal.

A princípio, Hortense está deprimida, dilacerada pela dor, com a sensação de que tudo está a se diluir, imersa num sem sentido de gestos e palavras que a fazia «oscilar entre a janela e a porta».[18] É em parte pela recomposição imaginativa que se liberta do sofrimento e da revolta depois de hesitar diante da possibilidade de «abrir o frasco de comprimidos».[19] Pela memória ela puxa o fio para recompor a si e ao mundo. Lidando com a morte, revê o discurso da avó, bebe-lhe a energia e, finalmente, num ritual de purificação junto ao mar, vomita «contra o mundo a coisa monstruosa que estava dentro dela. A morte de um filho».[20]

A ambivalência frente à arte se expressa como fuga dos problemas, sob a acusação de Clara a sogra –«Podes sempre fugir-lhe para os teus espaços mágicos»[21]–, e como possibilidade de expressão amorosa, na visão defendida por

17. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, pp.105-106.

18. *Ibid.*, pp. 13-14.

19. *Ibid.*, p. 11.

20. *Ibid.*, p. 25.

21. *Ibid.*, p. 137.

Horácio. Se por um lado «pintar converteu-se num exercício absurdo, numa forma rudimentar de evasão», por outro, Hortense escuta o marido para quem não havia dúvidas de que «era na cabeça das pessoas que o mundo começava a transformar-se».[22] Ele mostra à esposa o caráter necessariamente solidário da arte, já que «não é nunca sozinho que se parte para criar, seja o que for, (...), é sempre com os outros e é de qualquer modo uma forma de amor entregar-se (...)».[23]

Diante do vazio e do deserto, Hortense sai do luto ao reconhecer a necessidade do Outro: «só conheço o meu corpo através do outro corpo»[24]. Pensa com terror na sua falta de compaixão ao lembrar-se de que Clara, viúva e grávida, também sofre. Pensar em Clara é «um exercício de sobrevivência»[25] levando-a um passo da cura de sua depressão. Depois da dor compartilhada, incluindo a tentativa de suicídio da nora, as duas sobreviventes se reaproximam e juntas esperam a criança que está a caminho.

O título do romance - *Paisagem com mulher e mar ao fundo* – permite uma leitura irônica, pois tanto é uma homenagem à arte impressionista quanto uma condenação à guerra. A figura da mulher, no caso Hortense, símbolo da vida e da terra, contrasta com o mar ao fundo fazendo lembrar o Poeta: «Quantas mães choraram (...) para que fosses nosso, ó mar!»[26]. Assim como os teclados serão a porta de saída para Júlia, a pintura será para Hortense o «espaço mágico»[27], o «ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.»[28] por onde escapar do sofrimento que veio do mar, permitindo-lhe desemparedar-se ao «abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias».[29] No entanto, como diz Izabel Allegro de Magalhães, a saída final acontece «apenas através dum movimento interior que é simultaneamente centrífugo de si»,[30] junto com Clara.

A estourar guarda-chuvas

Título do terceiro romance da autora, *Os guarda-chuvas cintilantes* (1984) são a metáfora ambivalente da arte, como veremos. Nos intervalos entre ser mãe e dona-de-casa, a autora deste falso diário (informação presente na folha de rosto, abaixo do título da obra) encontra tempo para praticar a pequena escrita quotidiana que a lança na «tensão da alteridade» e lhe traz o risco em que o jogador encontra «sempre

22. *Ibid.*, p. 75.

23. *Ibid.*, pp. 75-76.

24. *Ibid.*, p. 26.

25. *Ibid.*, p. 32.

26. Fernando Pessoa, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972, p 82.

27. T. Gersão, *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985, p. 75.

28. *Ibid.*, p. 76.

29. *Ibid.*, p. 74.

30. Isabel Allegro Magalhães, *O tempo das mulheres*; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea; ficção portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 455.

a morte».[31] Este eu feminino faz uso de uma forma não-celebrada de arte como instrumento de prazer, nele exercendo a sua soberania. No entanto, neste sub-gênero menor consentido às damas, a narradora perpetra a adulteração da cronologia e a desconstrução da função do gênero literário, fazendo da escrita a altenativa para a função pública negada à mulher e usando-a como exercício de liberdade. À semelhança das narrativas de Clarice Lispector, há um ambiente familiar esfumaçado a vibrar por detrás da narradora, que é soberana, a despeito dos laços que a prendem ao mundo doméstico. Apesar de encerrada em quatro paredes, às voltas com uma família para cuidar, esta mulher recusa o silêncio e, pela escrita, mantém vívida a sua singularidade, exercitando-se no pensamento e no prazer de produzir mundos com a linguagem.[32]

Na sua crítica à sociedade, tenta de todo modo escapar aos estereótipos femininos, consciente dos riscos de que «não coincidir com os espelhos é o maior dos crimes»[33]. Resistindo à mediocridade dos destinos reservados à mulher, «a pequena escrita quotidiana» busca «deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que [está] (...) viva».[34] A figura e o percurso da narradora, ora em primeira, ora em terceira pessoa, se contrapõem a outras mulheres de sua geração, condenadas, ora ao trabalho doméstico rotineiro, ora aos desvios do adultério. Na intensa relação com o texto, desponta a angústia de uma mulher já consciente da sua possibilidade de realização pela escrita, mas que se debate no quotidiano doméstico porque tem «sempre as mãos ocupadas com outras coisas, panos de cozinha, lençóis, livros, legumes (...) uma infindável multidão de coisas»[35] que se intrometem entre a sua mão, a caneta e o papel. Ainda que desestimulada pelo mundo das imagens e pelos afazeres da vida doméstica, a narradora se alimenta das possibilidades de uma língua, convicta de que a «História começa onde começa a escrita (a história começa onde começa a escrita)».[36] Para ela, escrever o sujeito é desinventar o diário, abri-lo a outros eus e a outras micro-narrativas, numa ênfase da auto-referencialidade que oblitera o referente e faz ressaltar o texto, tendência do romance desde a década de 70 detectada por Maria Alzira Seixo.

Altamente consciente das questões que a envolvem, conhece a dimensão do trágico da vida sendo capaz de livrar-se da moldura medíocre e estandartizada que enquadra mães-de-família. São dela as reflexões sobre a luta entre caos e ordem de onde decorre, para o sujeito humano, a imperiosa

31. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 97.

32. São de Lóri, personagem de Clarice Lispector, as seguintes palavras: "Quem escreve ou pinta ou ensina ou dança, faz milagre todos os dias". In: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 3. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973, p.100.

33. T. Gersão, *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984, p. 30.

34. *Ibid.*, p. 23.

35. *Ibid.*, p. 83.

36. *Ibid.*, p. 12.

necessidade de criar para exorcizar a entropia inelutável do universo. Mas são dela também as digressões sobre o intelectual oportunista ou orgânico cujo talento serve a uma arte a serviço do sistema, que amplia a distância entre artistas e não-artistas, reforça a mítica em torno do artista e contribui para a concepção da arte como território exclusivo dos indivíduos talentosos. Se por um lado a escrita, vale dizer, a arte, é sintoma, por outro é espaço de liberdade, daí a ambivalência metafórica do título da obra. No final do diário, fica a idéia de que escrever pode se tornar uma prisão no círculo mágico dos guarda-chuvas cintilantes, como um «maldito escapismo que os intelectuais têm sempre na manga»,[37] protegidos dos males do mundo.

Num processo alegórico que denuncia o cultivo do individualismo do escritor, a narradora se identifica a um cão (há um culto a eles na obra) e ambos proclamam insolitamente: «Rebentemos o círculo mágico! (...) simbolicamente rasgando com dentes um guarda-chuva que estoura, silva, rodopia, e finalmente se abate sobre si mesmo, como um balão desfeito».[38]

A compor sobre teclados

«Em criança ela rezara por Mozart»[39]. Assim se inicia *Os teclados* (1999) com a referência ao compositor austríaco, paradigma da vocação profissional precocemente descoberta a ilustrar o percurso da personagem.

Sob a representação de um quotidiano familiar e prosaico, reverbera a partitura inscrita na alma dos seres atentos à vida e às coisas, tal como Júlia, protagonista do romance, menina-moça de 13 anos às portas de um percurso iniciático que a levará, através de provas, à conjunção entre *felicidade* e *saber*. Para atingir este ponto – que, de resto, não é exclusivo das jovens púberes, mas a busca de todo espírito humano ao longo da vida – dá-se um embate com o *poder*, a princípio entendido como autoridade, não cristalizada numa figura ou instituição, e sim disseminado pelas redes de relacionamento nas quais transitam e se forjam as subjetividades.

Sob a tutela dos tios, provavelmente em substituição aos pais desaparecidos, Júlia escapa ao peso da soberba influência parental graças à sua arte. Sob os gritos do tio Eurico à noite, as pragas do tio Octávio e as impertinências da tia, neste ambiente familiar adoecido pela desordem dos afetos, Júlia se refugia na música para defender-se contra «o perigo da energia desencadeada e solta, como um rio extravasando o leito».[40]

Ela já sabia que não queria ser igual à tia, que tinha conhecido o tio «na noite em que saíra numa rifa um serviço completo de café. As chávenas a ele,

37. *Ibid.*, p. 131.

38. *Ibid.*, p. 132.

39. T. Gersão, *Os teclados*, 2. ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 27.

40. *Ibid.*, p. 17.

o bule e o açucareiro a ela».[41] Tal como estes objetos inertes vindos a si pelo destino, a tia se sentira predestinada àquele casamento –«Tinha de ser o destino (...)»[42]–, escolha equivocada que prenuncia a infelicidade conjugal que depois efetivamente se instalou. Júlia protesta silenciosamente contra a concepção familiar e social de que a arte só faz sentido se acompanhada de aplausos, vale dizer de reconhecimento social, como declara peremptoriamente o tio Octávio: «Mas é o fim de um artista, se não baterem palmas (...). Ai dele, se não baterem».[43] Insegura ainda quanto às próprias opiniões e com medo de ser manipulada, ela passa a dissimular a sua vocação criativa.

Para vencer suas dificuldades, Júlia precisa viver um tempo de silêncio, uma "pequena morte", para depois renascer, como num ritual de iniciação. Começa num espetáculo de circo quando ela se encanta com a *performance* da trapezista que parece brincar com o perigo. Sem compreender ainda a relação entre técnica e potência humana, interpreta a proeza de modo mágico como se o olhar, equivalente ao aplauso do público, garantisse o sucesso da artista, evitando sua queda. Mais adiante ela compreende que é preciso habituar-se a trabalhar «sem rede», expressão chave que recolherá de uma certa escritora (anagramática da autora) ao falar do seu ofício num suplemento de jornal. Juntando a lição da trapezista quanto à «harmonia entre o corpo e corda»[44] com os conselhos da escritora, consegue perceber que «também entre ela e o teclado (as cordas percutidas do teclado), havia no fundo a mesma ligação».[45] Aprende com a trapezista e a escritora que é preciso correr riscos para encontrar uma forma de diálogo harmonioso com o mundo.

Paulatinamente, a heroína consegue repudiar o destino doméstico reservado para as mulheres, sempre ao lado de crianças e de cachorros. Decide que não se deixará prender por homem nenhum, e que jamais abandonará o teclado por amor a qualquer um deles.

A concluir

Lídia, Hortense, a anônima dona-de-casa e Júlia percorrem um caminho de embates com a sociedade, agarrando-se a alguma forma de arte, aprendendo o passo, o trote e o galope para finalmente dar o salto[46] que as liberta do círculo de giz, falsa proteção que as rodeava.

A cartografia de desejos, ainda que inventada por Teolinda, encontra raízes em mulheres de verdade. Prova disso é a artista plástica portuguesa Maria

41. *Ibid.*, p. 22.

42. *Ibid.*, p. 22.

43. *Ibid.*, p. 27.

44. *Ibid.*, p. 66.

45. *Ibid.*, p. 66.

46. *Passo, trote, cavalo e salto* são os títulos dos capítulos do romance *O cavalo de sol* (Lisboa, Dom Quixote, 1989), de Teolinda Gersão, no qual a protagonista enfrenta e vence paulatinamente os obstáculos na sua formação como mulher.

Beatriz, 65 anos, que se radicou na Holanda desde o início dos anos 60 para fugir da asfixia de um país onde «não havia perspectivas para uma moça nova» que queria se dedicar à arte e escolher a própria vida para além do papel da mãe-esposa, numa sociedade onde «era tudo proibido, policiado» e «não se podia ler um livro, ter uma conversa».[47]

Para evitar os efeitos nocivos do poder simbólico, a criatividade é certamente um caminho. Não sem razão os artistas são discriminados e condenados a emigrar. Não sem razão a sociedade busca consagrá-los para os tornar inofensivos. Rever criticamente o papel da arte, seu valor e seu uso nas sociedades capitalistas é sempre oportuno. Melhor ainda se a isso se acrescenta a expressão de um novo feminismo que vai além das marcas de gênero, tal como fazem as mulheres de papel de Teolinda Gersão.

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis: *Sobre a reprodução*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre: *A dominação masculina*, 3.ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

BUTLER, Judith: *Problemas de gênero*; feminismo e subversão da identidade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

GERSÃO, Teolinda: *O silêncio*, 3. ed., Lisboa, O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda: *Os guarda-chuvas cintilantes*, Lisboa, O Jornal, 1984.

GERSÃO, Teolinda: *Paisagem com mulher e mar ao fundo,* 3 ed., Lisboa, O Jornal, 1985.

GERSÃO, Teolinda: *Os teclados*, 2.ed., Lisboa, Dom Quixote, 2001.

JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS: Lisboa, Ano XXV, n. 904, 25 maio-7 junho 2005.

LISPECTOR, Clarice: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 3. ed., Rio de Janeiro, Sabiá, 1973.

MAGALHÃES, Isabel Allegro: *O tempo das mulheres*; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea; ficção portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

PESSOA, Fernando: *Obra poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.

SEIXO, Maria Alzira: *A palavra do romance*; ensaios de genologia e análise, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

URRUTIA, Verônica: "Gênero, identidade e espaço público", *Gênero*, Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudo de Gênero, v. 1, n. 2, Niterói, 2001, pp. 17-32.

SENNETT, Richard: *O declínio do homem público*; as tiranias da intimidade, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

47. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XXV, n. 904, 25 maio-7 junho 2005, p. 19.

DISCURSO PÓS-COLONIALISTA. IMAGINÁRIO DA EXCLUSÃO E INCLUSÃO SOCIAL NO BRASIL

Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: A comunicação discute o processo da passagem da infância para a vida adulta e examina textos de alunos de uma escola pública da periferia da cidade de São Paulo, Brasil, com o objetivo de verificar a interação da atividade globalizante e multicultural de uma megalópole com as marcas da matriz cultural dos grupos sociais desses alunos. Diante do grande número de dados apresentados na análise, focalizaram-se apenas os resultados do exame do menor grupo de alunos, os três únicos adolescentes do fenótipo do negro. As análises foram norteadas por postulados da abordagem pós-colonialista e por procedimentos metodológicos da semiótica discursiva e da antropologia do imaginário. Os resultados pontuaram marcas da matriz cultural dos fenótipos, visão dramática da morte da infância, mas não um claro e forte anseio de reverter tal situação.

Palavras-chave: multiculturalismo, adolescência, matriz cultural e estados tensionais.

INTRODUÇÃO

A corrente pós-colonialista norteia-se, sobretudo, por dois postulados. O primeiro afirma que o fato histórico da extinção do processo de colonização não basta para eliminar totalmente as marcas disfóricas deixadas por esse processo; assim a abordagem pós-colonialista detém-se no exame dos vários tipos de marginalização para explorar a origem e os efeitos de sentido por ela deixados. O segundo considera que a colonização não se restringe à dominação territorial e política, pois suas atividades alcançam também o plano ideológico, cultural e afetivo, constituindo centros de ação segundo valores de ordem mais geral. A crença na supremacia do gênero masculino, na excelência de determinada etnia, no alto valor de uma classe sócio-econômica, por exemplo, constitui centros que, imbricados ou não, são fortemente demarcados por fronteiras culturais e sociais.

O objetivo dos estudos pós-colonialistas é ultrapassar as fronteiras desses centros e ouvir as vozes dos excluídos não somente para apontar os responsáveis pela exclusão como, sobretudo, expurgar suas marcas. Desse modo, apesar de a diversidade da natureza das marcas dificultar a homogeneidade temática ou discursiva dessas vozes, os textos pós-colonialistas apontam sempre um enunciador que busca abandonar a posição de ator e

sujeito passivo em relação ao discurso dominante, para ocupar o espaço de sujeito ativo, destinador de um discurso próprio.

A antropologia do imaginário, assim como as ciências da linguagem, por sua vez, têm postulado que os processos de comunicação, no paradigma da pós-modernidade, estão imbuídos cada vez mais do multiculturalismo, ou seja, da interpenetração de vários padrões culturais modalizados pela ação globalizante da mídia. Por essa razão, os estudiosos têm confirmado que o bombardeio contínuo e intenso do grande número de mensagens sincréticas promove a transformação do indivíduo de sujeito autocentrado para sujeito descentrado, dividido ou heterogêneo. Por essa mesma razão, M. Maffesoli (1989 e 1990) reporta que essas imposições criam no indivíduo uma "memória" que, semelhante a um verdadeiro código genético, sobredetermina fortemente as atividades nas megalópoles modernas.

Tal constatação leva-nos à hipótese de que as imposições do multiculturalismo ativam, no imaginário dos grupos sociais, étnico ou social, a descentralização da matriz cultural que gerou, outrora, a submissão colonialista para instalar outra, descentrada, heterogênea ou ontológica e, sobretudo, motivadora do desejo de reverter tal submissão.

Os Textos

O *corpus* da análise constituiu-se de textos escritos por 120 alunos de uma escola pública da cidade de São Paulo, com idade de 14 a 15 anos e classe sócio-econômica baixa, no período de três semanas. Na primeira, foi lhes pedido que escrevessem, durante a aula de redação, um texto com o título "O melhor dos mundos"; na segunda, que fizessem um desenho com nove imagens arquetípicas (personagem, queda, espada, refúgio, monstro devorador, qualquer coisa cíclica, água, animal e fogo) e contassem uma história a partir desse desenho; na terceira, que colocassem um monstro em um dos cinco quadrinhos apresentados (com cenas da família, rua e escola) e compusessem uma narrativa que correspondesse a tais quadrinhos.

As imagens arquetípicas fazem parte do teste de personalidade AT9, criado pelo psicólogo Yves Durand (1988), e foram escolhidas para possibilitar o exame da tensão manifestada pelo aluno em sua interação com a imagem do monstro. Como essa imagem simboliza a morte (J. Chevalier & A. Gheerbrant, 1982) e a adolescência é o período da passagem da infância para a vida de adulto, os textos constituíram o espaço das tensões promovidas pela confrontação desses jovens com a morte de sua função afetiva, psicológica e social de criança. Desse modo, a narração da luta contra o monstro possibilitou ao jovem elaborar o luto da infância e da proteção dada pela família ou pelo Estado.

Dentre os 120 alunos, foram selecionadas 75 que correspondiam aos fenótipos que representam a maior parte da população brasileira, ou seja, índio, negro, mulato e latino-europeu (D. Ribeiro, 1995). Entretanto, devido ao tempo

limitado desta comunicação, escolheu-se apresentar os resultados do estudo dos textos do menor grupo, os três únicos adolescentes do fenótipo do negro (um menino e duas meninas). Destaca-se que na escolha desses sujeitos não há a intenção de marcar diferenças étnicas ou culturais e proceder à sua segregação ou alimentar preconceitos; ao contrário, estudam-se as características desses jovens para que se possa, reconhecendo as similitudes e as diferenças, experimentar maior respeito por eles justamente pelo seu direito a essas similitudes e diferenças.

A METODOLOGIA

Para tornar mais claros os objetivos reporta-se a alguns postulados teóricos da semiótica discursiva de A. J. Greimas (1983 e 1979) e da antropologia do imaginário de G. Durand (1960 e 1992).

A escola greimasiana propõe o exame das estruturas elementares da significação a fim de reconhecer um "espaço tensivo", no qual são regidas as modulações originadas na atividade perceptivo-enunciativa. Essas modulações manifestam-se como: "realização" explícita ou sancionada de um ato (ser e/ou fazer), ato que implica um "modo virtualizado" (querer e/ou dever) e um "modo atualizado" (saber e/ou poder), assim como um "modo potencializado" (crer), cujos conteúdos temáticos, mesmo que não se manifestem explicitamente, estão subentendidos na cadeia semântica como necessários à interpretação do discurso e sua dimensão emocional. É essa "hipótese tensiva" que constitui o ponto de contato com a teoria durandiana das imagens, estudando-se o modo realizado nas formas explicitadas no texto, o atualizado, nas implícitas do discurso, e o potencializado nas formas ambíguas de sua simbolização.

A teoria das imagens de G. Durand focaliza a imaginação como a faculdade de perceber, memorizar e dinamizar imagens; o imaginário, como o modo de se operacionalizar tal faculdade. A dinamização das imagens, entendidas sempre como símbolos, é motivada por uma força bipolar que se origina na tensão criada pela busca de respostas às grandes questões do homem sobre o destino e à passagem do tempo. Essa força bipolar não é caótica, ao contrário, orienta a organização das imagens em regimes: o "diurno" privilegia o inteligível, o abstrato e racional ou o afrontamento e se manifesta na modalidade dita heróica; seu oposto, o "noturno", destaca o sensível, o metafórico e sensorial ou conciliatório, expressando-se na modalidade chamada mística; finalmente, o "crepuscular"[1] que faz a alternância consciente da conotação das imagens ora do regime diurno, ora do noturno, caracteriza-se pela criação de sistemas, teorias ou ciclos, revelando-se na modalidade dita sintética. Tal dinamização é motivada pelos imperativos do biologismo, do

1. Esta denominação foi proposta por esta autora, em 1991, e discutida com G. Durand que se pronunciou várias vezes, oralmente e por escrito, a respeito de sua pertinência.

psiquismo e das pulsões do indivíduo, assim como pelas intimações de seu meio social e, embora esses sujeitos inclinem-se ora para um, ora para outro regime, privilegiam sempre um deles em determinada parte de sua vida. A essa orientação organizadora das imagens G. Durand chama "trajeto antropológico do imaginário".

A antropologia durandiana é o ponto de partida para a sociologia do cotidiano e a teoria da pós-modernidade de M. Maffesoli (1989), assim como o fundamento para o psicólogo Y. Durand (1989) criar o AT9 (Teste de 9 Elementos Arquetípicos). Este teste é constituído de três folhas de papel: na primeira, o sujeito pesquisado deve compor um desenho com as 9 imagens arquetípicas; na segunda, descrever esse desenho, criando uma narrativa e empregando as imagens/palavras; na terceira, responder a um formulário, explicitando o sentido dos símbolos empregados.

A "personagem" é o elemento motivador da dramatização, no qual o narrador pode se projetar; a "queda" e o "monstro devorador" simbolizam a angústia diante da passagem do tempo e o medo das diversas mortes, biológica, actancial ou afetiva. A "espada", o "refúgio" e o "elemento cíclico" constituem os desencadeadores da reação do sujeito em face de tal medo e angústia: se ele enfrenta o monstro empunhando a espada e lutando, coloca-se no regime diurno e modalidade heróica; se, ao contrário, busca um refúgio ou tenta uma conciliação, manifesta-se no regime noturno e modalidade mística; se usa conscientemente o tempo ou o espaço para alternar a postura heróica e a conciliatória, levantando hipóteses e criando sistemas, mostra-se no regime crepuscular e modalidade sintética. As outras imagens, "água", "animal" e "fogo", constituem arquétipos polissêmicos, cuja flexibilidade permite sua integração em qualquer dos três regimes.

A Análise

Os três adolescentes do fenótipo do negro produziram um monstro que é "realizado", ou seja, explicitado textualmente como um perigo que se encontra no espaço da natureza, no qual se destacam ora o sol, ora o fogo, imagens cujo modo "potencializado" remete para o simbolismo do masculino ou da lei (J. Chevalier & A. Gheerbrant, 1982: 435-8 e 891-6). O perigo da perda da infância, portanto, está sempre fora da casa e relacionado à imagem simbólica do homem ou da imperiosidade das leis da natureza. Na potencialidade da imagem casa, símbolo explícito do abrigo, está pressuposta a proteção maternal, desdobramento do acolhimento uterino e subentendido como o contraponto do sol e do fogo, ou seja, do simbolismo do masculino ou do pai. A consciência dessa polarização é uma constante no imaginário da criança, como comprovam seus primeiros desenhos nos quais a figura da casa é sempre acompanhada da imagem do sol. É esse espaço externo da natureza, masculino,

heróico e distante da casa, que é privilegiado e "atualizado" por esses jovens para seu processo de se tornarem adultos.

As três narrativas são transcritas com a estrutura textual e lexical com que foram compostas, entretanto, os erros de ortografia foram corrigidos para que não houvesse a possibilidade de comprometerem o sentido.

O sujeito masculino

As Cobras Assassinas

Um rapaz resolveu fazer um acampamento perto de uma cachoeira, junto de uma caverna.

Quase no final da tarde sua fogueira se apagou, uma cobra coral atravessou o lago e estava preparada para dar o bote no garoto, o garoto percebeu e pegou sua arma (uma FT) e deu três tiros na cobra.

Quando chegou a noite, o rapaz fritou a cobra e comeu-a. Passando um tempinho, vieram 7 cobras que sentiram o cheiro de cobra queimada, prepararam-se e deram o bote. A única coisa que sobrou do rapaz foram os olhos.

O único sujeito masculino cria uma narrativa curta, fragmentada, sem adjetivação e sua intensidade está na concentração do tema, pois na história há duas mortes. Estas são contadas rapidamente e estão articuladas a notações que as situam em espaços de tempo polarizados: no período da tarde, ainda sob a animação eufórica da luz, a personagem vence a primeira cobra e a come; na escuridão disfórica da noite, o menino é vencido por outras sete cobras e, em seguida, comido. Essa narratividade, por privilegiar a intensidade e, consequentemente, ser pouco extensa, coincide com outra inclinação do autor: a da fatalidade da passagem dos ciclos. As duas últimas frases, por exemplo, são rápidas, concisas, precisas em seus dados e apontam para um senso de fatalismo que se reveste de ironia sutil.

A intensidade se acentua tanto na descrição dos monstros, que não são fantásticos, mas figuras reais da natureza (cobras venenosas) e em grande número (oito); como na criação de ações de afrontamento, marcadas no tempo e no espaço. A intensidade maior está, contudo, na configuração segura e clara da ação de matar (duas) e na extensão desse ato (desaparecimento total): a cobra recebe três tiros, é frita e comida; o menino recebe o bote de sete cobras e é comido por todas. Esses enunciados, conjugando ironia e efeitos de espetáculo com imagens de afrontamento e de precisão, colocam este autor no regime diurno, suas modalidades, entretanto, manifestam-se diferenciadas quanto a seus valores: em um primeiro momento é eufórico, pois durante o dia a personagem masculina afronta o perigo e mata o inimigo; em um segundo, é disfórico, porque a chegada da noite traz o simbolismo da conciliação e esta constitui a dificuldade, ou o "inferno tensivo" do imaginário diurno, inferno

que o autor, que se projeta na personagem, não sabe administrar para vencer o perigo e impedir a morte da infância.

O primeiro sujeito feminino

A tragédia

Mariana ia a uma excursão, ela estava animada, e nem desconfiava do que estava pra vir...

Era um dia bonito de sol, Mariana estava encantada com a queda d'água; foi a um restaurante e nele havia uma espada sendo leiloada.

Mariana viu um refúgio e ficou curiosa para saber o que havia ali dentro. Então deu de cara com um monstro devorador, ela sai em disparada com medo.

Se perdeu, ficou escondida, anoiteceu e ficou observando a lua.

Ela encontrou um pássaro e o curou porque estava doente. Ela voltou ao refúgio, pensando que o monstro tinha desaparecido e então...

O monstro a atacou e colocou fogo na cabana, ela morreu. E o monstro continuou na água fazendo vítimas.

O que se destaca na narrativa é a extensão das sensações prazerosas e das atividades construtivas da menina, as quais, apesar do anúncio de algo surpreendente "que estava para vir", cria uma expectativa eufórica, mas subitamente interrompida pela intensidade trágica da ação do monstro: a cena da morte apresentada de forma rápida e precisa causa impacto sobretudo porque contrasta com a descrição da harmonia da interação da personagem com a natureza ou com as imagens arquetípicas "queda" e "espada", apresentadas desfuncionalizadas como causadoras de perigo. Assim, a inclinação para a descontração se apaga porque esta se confunde com os aspectos fortemente negativos daquela intensidade: o monstro é localizado em refúgio que não é protetor, ao contrário, por fazer parte da natureza, desdobra sua agressividade (ele ataca e põe fogo) e múltiplica-a (continua a fazer vítimas).

A natureza, que deixara a personagem "encantada com a queda d'água" e com a lua e que a motivara a ser generosa (curar um pássaro), é a mesma que oferece o refúgio no qual se situam e se confundem o monstro e a morte. Tal problemática e solução indicam que a autora se manifesta no regime noturno e na modalidade mística, porque sua personagem sente prazer na natureza, busca o refúgio e não enfrenta o monstro. Manifesta-se, contudo, tragicamente disfórica porque não consegue imaginar a inversão da ordem negativa da natureza que cria e, assim, não sabe e não pode eufemizar o perigo da perda da infância.

O segundo sujeito feminino

Meu passeio

Cheguei em casa num sábado ensolarado, entrei, tomei banho, depois de tomar banho, meu irmão chega perto de mim e pergunta:

Penha, você que ir no passeio na floresta perdida? - E eu respondi:

- Ah, eu quero sim, a mãe vai deixar?

- Ah, a mãe, deixou sim. Então vamos.

Chegamos lá o monitor nos explicou o necessário.

Resolvi dar uma volta sozinha, vou indo, vou caminhando quando, de repente, olho para trás e vejo um monstro horrível, querendo me agarrar; saio correndo aos berros, até que ele se cansou e parou, e eu também cansada entrei numa casa velha, achei lá dentro uma espada e resolvi levar junto comigo. Caminhando rápido cheguei no acampamento. Coloquei a espada na mochila; já eram 18:00 hs e meu irmão acha uma jibóia no lago. Depois fomos sentar em volta da fogueira e de repente o monstro volta e o Dinho enfia-lhe a espada e ele cai morto.

Já eram 22:00 hs e dicidimos ir embora quando a roda da caminhonete quebrou, trocamos por outra e fomos definitivamente. Depois disso tudo acho que valeu a pena esse passeio.

Esta menina é o único sujeito que, neste grupo, narra em primeira pessoa e julga, ao contrário dos outros, que crescer é uma aventura cheia de peripécias e de imagens diversificadas. Sua narrativa, longa e rica em diálogos, cenas e ações, apresenta personagens polarizadas quanto a sexo, funções e idade. As estruturas tensivas criadas pelo simbolismo da morte são menos intensas e sensibilizam menos o leitor, pois objetivam apenas fazê-lo conhecer que a autora potencializa o conhecimento de alguns fatos da crise da adolescência**:** separa a figura do monstro (símbolo da angústia) da figura de réptil (símbolo fálico) e relaciona este símbolo apenas ao irmão, a quem dá a iniciativa de matar o monstro.

Tal fato leva a subentender que ela sabe organizar tanto sua dependência como sua autonomia em relação à família, assim como perceber a diferença entre menina e menino. Além disso, sua personagem tem também consciência das duas posturas: noturna, porque não enfrenta o monstro e busca o abrigo da cabana (refúgio construído pelo homem) e diurna, pois imagina que sua personagem deve apossar-se da espada na cabana e prever a possibilidade de se defender ou de lutar. Ao conjugar essas duas perspectivas e, nestas, focalizar aspectos positivos, esta menina privilegia o "regime crepuscular" e a modalidade "sintética eufórica".

OS RESULTADOS

A análise dos conteúdos não explícitos, mas pressupostos revela que, no imaginário dos dois primeiros autores e no efeito persuasivo da narratividade das mortes, há um querer trágico*:* matar drasticamente a imagem e condição de criança para renascer como adulto no mundo para o qual sabem que devem passar. Ambos não imaginam encontrar na natureza e no meio social o elemento acolhedor que os proteja do perigo dessa perda ou reconhecer, em si próprio, a força que os motive a encarar tal perda. Percebe-se que esses meninos sentem-se disfórica e simplesmente excluídos do grupo social, mas essa percepção não os leva à modalidade virtualizante de um querer e dever reverter a situação, pois a disforia de sua morte é aceita de forma natural, embora, no caso do menino, com ironia; no da menina, com teatralidade.

As respostas dadas por esses dois alunos no questionário que acompanha o Teste AT9 confirmam a classificação de seus regimes e, sobretudo, sua disforia e fatalidade. Para o menino, o monstro simboliza a morte e sua função é "matar um garoto"; os significados simbólicos das 9 imagens, à exceção da imagem fogo (julgada símbolo de calor) reportam vida ou morte e a resposta à pergunta "Como termina a cena que você imaginou?" foi "no velório". A menina, por sua vez, mostra estar consciente de que a função do monstro é "matar" e simbolizar a "realidade" de um poder que ela não domina, mas ao qual deve se submeter. Assim, afirma que a função da personagem deve ser o "sofrimento" e seu fim "morrer ou se matar", confirmando um querer ou dever aceitar sua passagem dramática e fatalista para a vida adulta. Ambos os adolescentes colocam-se, pois, como excluídos e não vislumbram reverter sua situação marginal.

A segunda menina apresenta também um certo pessimismo não em relação à sua morte como criança, mas em relação à capacidade feminina de enfrentar objetivamente essa morte, visto que sua personagem busca em outros (irmão, mãe, monitor) a motivação para agir ou tomar decisões, além de ser incapaz de se defender do monstro sozinha e de esperar que o irmão o mate. Ela se diferencia dos outros dois jovens, porque quer e sabe instalar euforicamente o modo potencializado do crer, primeiro, na sensorialidade ("sol ensolarado" e "tomar banho", "sentar em volta da fogueira"), depois, na família, finalmente nos ciclos temporais. É esse modo que lhe possibilita sentir etapas na passagem do tempo, como**:** fruir o calor do sol e a companhia do irmão, aventurar-se sozinha na floresta perigosa, prevenir-se, pegando a espada, desfrutar da tranqüilidade mística da proteção da noite e do calor da fogueira em companhia do irmão. As respostas às questões do questionário comprovam o domínio da alternância dessas etapas, diurna e heróica (aventura) e noturna e mística (busca de proteção). Entretanto, demonstra maior inclinação pelo noturno, pois afirma que criou sua história "em volta de um passeio campestre"

e que considera, dentre todas as imagens, a "casa" a mais importante e o "monstro", a menos, simplesmente porque "monstro não existe", afirmação que confirma sua inclinação para criar teses que expliquem e eufemizem a realidade, inclinação própria do regime crepuscular.

Comparando a narrativa dos três fenótipos do negro com suas dissertações sobre "O melhor dos mundos", escritas uma semana antes, nota-se que sua disforia coincide com as estruturas temáticas desenvolvidas na dissertação e expressas no uso repetido dos verbos "voltar" e "revisar", modalidades verbais que, segundo G. Durand (1960), correspondem à necessidade de "desaprender o medo". Já a comparação dessas narrativas com a produzida para complementar a tira dos cinco quadrinhos apontou que os três colocaram o monstro na cena da rua, revelando que a cidade é a principal origem da morte de sua infância.

Nessas duas narrativas, os três não dão importância afetiva à instituição, seja escolar ou familiar, pois tal relação desenvolve-se mais no plano da necessidade de submissão. Além disso, a perda da infância não é sentida de forma homogênea, pois enquanto os alunos dos outros grupos distribuem-se somente em dois regimes, neste, cada aluno manifesta-se em regime diferente. O denominador comum aos três é a determinação de deixar a infância, mesmo que a passagem para a condição de adulto seja teatral e ironicamente dramática, ou, no caso da segunda menina, dependa de outros. Todas as passagens, contudo, ocorrem no contato sensorial com a natureza, origem do reconhecimento das mudanças pelas quais os três sabem que devem passar.

Assim, se a infância termina disfórica e solitariamente para o menino, seu discurso mostra um sujeito ativo, com forças e recursos para se defender (conhece armas), interagir com o outro (mata uma cobra) e conhecer seu destino de enunciador inteligente para ironizar sua diferença étnica. A primeira menina mostra-se também ativa para intervir na natureza, mas de forma maternal, afirmando o destino feminino de zelar pelo outro (cura a ave), assumir simbólica, mas definitivamente a maturidade sexual feminina (fogo na cabana) e conviver com a fatalidade de sua condição de mulher (monstro faz outras vítimas). O efeito de sentido criado por essas mortes rápidas e fatais aponta, nesses dois adolescentes, um desejo de apagar a infância da memória, o que pode significar que sua vivência não deixou nada agradável que os pudesse acompanhar no mundo do adulto. A segunda menina, por sua vez, estabelece também relação sensorial com a natureza, mas se diferencia dos outros porque seu imaginário introduz imagens do corpo (tomar banho), da dependência da família, da partilha do passeio com outras pessoas e da morte do monstro provocada pelo irmão. A expressão que finaliza a narrativa "valeu a pena esse passeio" indica que a morte da infância não é trágica e que pode valer a pena tanto tê-la vivido como tê-la terminado, provavelmente devido ao papel da

família nessa infância e à introdução do irmão/herói que mata o monstro. A voz que talvez esteja debilmente começando a despontar, no imaginário desta jovem, não se refere ao discurso de exclusão social de seu fenótipo, mas, talvez, à sua dependência de um herói masculino para deixar de ser criança ou ao recurso à sensorialidade para passar a ser adulta. Não há, contudo, rejeição a essa dominação masculina (o passeio é aprovado pela mãe e irmão), mas aceitação conformada, pois essa morte ocorre rápida e facilmente, sendo também resolvidos o outro incidente: "quando a roda da caminhonete quebrou, trocamos por outra e fomos definitivamente".

A hipótese de que as imposições do multiculturalismo e a intensa disseminação das mensagens da mídia descentralizam a matriz cultural dos grupos de fenótipos para instaurar outra, não se apresenta claramente neste grupo. Esses três adolescentes mostram-se mais acomodados e passivos à dominação por outros e não demonstram posição unificada em torno de um pensamento ou reação comum de protesto contra sua possível exclusão. No cômputo geral de todos os fenótipos estudados, 72% dos meninos e 50% das meninas manifestaram-se no regime crepuscular; 14% dos meninos e 37%, das meninas no noturno, finalmente, 14% dos meninos e 13% das meninas no diurno. O privilégio dado ao crepuscular indica que a memória da megalópole, como afirma M. Maffesoli (1985), motiva boa parte dos adolescentes, sobretudo os meninos, a buscarem experiências complexas e dialéticas, levando-os a amadurecerem mais rápido e a exercitarem mais facilmente a passagem de uma idade a outra, manifestando-se somente em dois regimes. Dentre todos os grupos, somente o dos negros manifestou-se em três regimes, demonstrando falta de agremiação e dificuldade para se unir, como se a exclusão fosse praticada entre eles mesmos ou, ainda, neles próprios, já que dois excluem total e tragicamente a memória de sua infância.

Resta-nos, então, uma reflexão: eliminar a memória da infância não configuraria, entre os fenótipos do negro, a voz ressentida que se levanta para responsabilizar a sociedade por não possibilitar à família negra criar crianças felizes?

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. (1947): *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, Vrin.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. (1982): *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont.

DURAND, G. (1992): *Les figures mythiques et visages de l'oeuvre* – De la mythocritique à la mythanalyse, Paris, Dunod.

DURAND, G. (1960): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Paris, Bordas.

DURAND, Yves. (1988): *L' exploration de l'imaginaire – Introduction à la modélisation des univers mythiques,* Paris, L'espace bleu.

FONTANILLE, J. (1998): *Sémiotique du discours,* Limoges, PULIM.

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. (1979): *Dicionário de semiótica,* São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. (1983): *Semiótica das paixões,* São Paulo, Ática.

MAFFESOLI, M. (1989): "Socialité et naturalité ou l'écologisation du social" in *Les formes de l'imaginaire social,* Toulouse, Privat.

MAFFESOLI, M. (1990): *Au creux des apparences – Pour une éthique de l' esthétique,* Paris, Plon.

RIBEIRO, D. (1995): *O povo brasileiro,* São Paulo, Cia. das Letras.

RICE, F. P. (1984): *The adolescent. - Development, relationship, and culture,* Boston, Allyn and Bacon.

RICOEUR P. (1986): *Du texte à l'action* - Essais d'herméneutique II, Paris, Seuil.

TODOROV, T. (1978): *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil.

MACHADO DE ASSIS: FIAT POLÍTICO, FIAT LITERÁRIO

Marli Fantini Scarpelli*
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Malgrado, por razões quase sempre étnicas, certa tradição crítica acusar Machado de Assis de abster-se em assumir posicionamentos relativos à política, à ética, à etnia negra, à escravidão ou à afro-descendência, não é difícil argumentar o oposto, tendo em vista os posicionamentos de Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MACHADO DE ASSIS, 1959), romance cujo narrador se apresenta como um "defunto autor", alertando a seus leitores que irá narrar a própria história a partir do "outro mundo". Para tanto, ele faz da sepultura o berço por meio do qual pretende reingressar na vida, ou quiçá numa sobrevida: "eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço" (M. DE ASSIS, 1959, p.415).

Em síntese, ao colocar-se na fronteira liminar entre a vida e morte, entre o agonizante século XIX e o nascente século XX, Brás Cubas dispõe-se a dissecar seu corpo pessoal e o corpo da monumental história do Oitocentos, retratando ambos como uma farsa a tentar repetir uma história patriarcal na iminência de dissolução. Desalmada reencarnação da classe dominante e escravocrata, Brás tenta reproduzir, em sua "autobiografia póstuma", o modelo conservador que lhe assegurou, quando ainda vivo, ócio e privilégios, não mais possíveis depois da instituição da ordem liberal. Na perspectiva do defunto autor, reconduzir o passado ao agora do campo enunciativo é a estratégia que poderia devolver-lhe a permanência e o *status quo*. Para os leitores, entretanto, a repetição aparece como a denúncia do mecanismo escravocrata, reprodutor da máquina colonial, e, *pari passu*, do estatuto liberal europeu mal digerido pelas nossas elites.

A conduta desregrada do "menino diabo", apelido de infância, é, desde cedo, endossada pelo pai, graças a cuja proteção Brás tem a "divertida" prerrogativa de quebrar a cabeça de uma escrava que lhe nega um doce ou de fazer de Prudêncio, um pequeno escravo, sua montaria. Quando adulto e já alforriado, este, por sua vez, é visto a reproduzir a prática do antigo dono, quando submete ao chicote um escravo que tomou para si. Dentre outros atos ignóbeis, Brás confessa que se fez deputado para facilitar as negociatas do cunhado. Este, diferentemente de Brás, que já nasceu rico, luta feroz e inescrupulosamente para

(*). Marli Fantini Scarpelli realizou este trabalho como parte das pesquisas de Pós-Doutorado, com bolsa do CNPq, realizada na FFLCH da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

enriquecer. Trata-se de um "liberal-escravocrata" que faz caridade pública e o anuncia em jornais para compensar e encobrir a violência praticada contra os escravos "fujões", chicoteados por ele até o sangramento; que empurra Brás para a política, contando que este lhe facilite negócios escusos com a marinha por meio da qual pode traficar armas e escravos.

Por sua feita, o conselheiro Aires, personagem de *Memorial de Aires*, romance editado em 1908, ano da morte de Machado de Assis, é um raro exemplar da *intelligentsia* mestiça que, sob perspectiva estrangeira e descolado das questões locais, registra, em seu "memorial", acontecimentos datados entre 1888 e 1889, agitado período político antecedido de pressões nacionais e internacionais para a proibição do tráfico de escravos e para a abolição da escravatura. Em meio a posições antagônicas, entre monarquista e republicanos, conservadores e liberais, o conselheiro, aparentemente isento, registra notícias da iminência da abolição, bem como a reação dos fazendeiros que, até o último momento, ameaçando o império de retirar a sustentação política, pressionam-no contra a extinção da escravidão. Não obstante, as tensões desembocam, como se sabe, na assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, que extingue a escravidão no Brasil. Porém o fim da escravatura assegura a melhoria da condição social e econômica dos ex-escravos cuja simples emancipação jurídica não mudará sua condição subalterna, muito menos ajudando a promover sua cidadania ou ascensão social.

Sidney Chalub, historiador e crítico machadiano, chama a atenção para o fato de que, em meados do séc. XIX, e ao menos até a crise que resultou na lei de 1871, "o Brasil imperial oferecia ao mundo o curioso espetáculo de um país no qual todos condenavam a escravidão, mas quase ninguém queria dar um passo para viver sem ela".

> Algo mudara, porém, ao longo dos anos de 1860, para dar a retórica habitual outro sentido. O Brasil tornara-se o último baluarte da escravidão no mundo ocidental: "Resta só o Brasil; resta o Brasil só", declamou Pimenta Bueno, após relatar o processo mundial de emancipação dos escravos, desde as colônias britânicas na década de 1830 até as recentes«ondas de sangue» na América do Norte (...) Entre as potências coloniais européias, apenas a Espanha ainda mantinha escravos em suas colônias na América — Cuba e Porto Rico (CHALOUB, 141).

Como já o fizera em outras obras, Machado de Assis introduz, no romance *Memorial de Aires*, discussões sobre esse caráter falacioso da abolição da escravatura, desvelando-se, por trás dele, mal encoberta, a dialética do senhor e do escravo. Tais discussões encarnam-se, segundo Aires, na resistência provinciana dos "barões" nordestinos em relação à nova ordem liberal, cuja adoção no Brasil já estaria ocorrendo com um atraso considerável, tendo em vista mudanças já efetivadas e, portanto, superadas na Europa e nos Estados Unidos, o que se confirma, no *Memorial*, nesta passagem do dia *19 de abril 1988*:

> Lá se foi o barão com a alforria dos escravos na mala. Talvez tenha ouvido alguma cousa da resolução do governo; dizem que, abertas as câmaras, aparecerá um projeto de lei. Venha, que é tempo. Ainda me lembra do que lia lá fora, a nosso respeito, por ocasião da famosa proclamação de Lincoln: "Eu, Abraão Lincoln, presidente dos Estados Unidos da América..." Mais de um jornal fez alusão nominal ao Brasil, dizendo que restava agora que um povo cristão e último imitasse aquele e acabasse também com os *seus* escravos. Espero que hoje nos louvem. Ainda que tardiamente, é a liberdade, como queriam a sua os conjurados de Tiradentes (M. DE ASSIS, 1959, p. 1048).

Não obstante inquestionável o "comprometimento" político e ético com a emancipação dos escravos aí expresso por Aires, o autor de *Memorial de Aires* foi inúmeras vezes alvo de interpretações equivocadas. É bem provável que, juntamente com o preconceito racial contra o escritor "mulato", o "tédio à controvérsia", a ironia, a ambigüidade (deliberada) nas tomadas de posição de narradores e personagens machadianos constituam a principal fonte dos equívocos. O fato é que tais interpretações acabaram fornecendo, a desafetos ou a críticos mal instrumentados a arma de que necessitavam para desferir a acusação de "absenteísmo" que não deixa de comprometer, por quase um século, posições político-filosóficas de Machado de Assis.

Discriminação intelectual e racial

É bem conhecida, ademais, a discriminação racial que Machado sofreu em seu próprio país: não foram poucos os críticos que – posto reconhecerem nele a mais alta expressão brasileira do homem de letras – o estigmatizaram como o bem sucedido "mulato da sub-raça americana". Exemplo disso é o intolerante julgamento de valor que, como triste legado à fortuna crítica, lhe deixou Sílvio Romero, frente ao qual Machado de Assis, com sua habitual elegância e discrição, fez, como em outras situações homólogas, ouvidos moucos.

A maior parte das razões levantadas por Sílvio Romero para julgar a obra machadiana ampara-se em afiados critérios deterministas, aplicados no sentido de recensear falhas étnicas, psicológicas e fisiológicas do escritor. Ele se vale desse falacioso operador de leitura para concluir que – sendo Machado de Assis "*um brasileiro de regra*, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia" – sua obra inteira "não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí".[1] Sob esse diagnóstico, o crítico extrapola mais um tanto para demonstrar a idéia de que nada mais plausível que epilepsia, gagueira, mestiçagem racial do autor se tenham materializado na dicção de seus textos, como é possível perceber no recorte abaixo:

> Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra. Sente-se o esforço, a luta. (...) Machado de Assis repisa, repete, torce,

1. ROMERO, 1992, pp. 66-67.

> retorce, tanto suas idéias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum eterno tartamudear. Esse vezo, esse sestro, para muito espírito subserviente tomando por uma coisa conscientemente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, é apenas, repito, o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da fala (ROMERO, 1992, p. 122).

Contrapondo-se aos tropeços do julgamento romeriano, Haroldo de Campos entende que, em Machado, o tartamudeio estilístico era uma forma voluntária de metalinguagem. Uma maneira dialógica (bakhtiniana) implícita de desdizer o dito no mesmo passo em que este se dizia. O 'perpétuo tartamudear' da "arte pobre" machadiana é, para Campos, uma forma de dizer o outro e de dizer outra coisa abrindo lacunas entre as reiterações do mesmo, do 'igual', por onde se insinua o distanciamento irônico da diferença (CAMPOS, 1992, pp. 221-222).

Além dos ataques de Romero, Machado de Assis recebeu, de outros críticos, acusação de plágio, absenteísmo e antipatriotismo, falhas oriundas principalmente por não colorirem sua obra as cores locais, que, a partir do romantismo brasileiro, se tornaram um dos mais fortes emblemas de nacionalismo literário. Particularmente nessa falha, a razão será como, quase sempre, atribuída ao melancólico e envergonhado caráter mulato de Machado, o qual deveria culminar na reclusão e ensimesmamento do escritor. Exemplo eloqüente dessa estigmatização, encontra na segurança luso-tropical com que Gilberto Freyre, ao confrontar Alencar com o autor de "Instinto de nacionalidade", parece esquecer seu próprio princípio de "democracia racial", para identificar, em grosseiros critérios de gênese e etnia, a razão da ausência de "cor local" na obra de Machado.

> Um Machado de Assis a fingir-se o tempo inteiro de branco fino: o tempo inteiro a bater janelas e a fechar portas contra toda a espécie de paisagem mais cruamente brasileira, fluminense e carioca em suas cores vivas; contra todo o arvoredo mais indiscretamente tropical que lhe recordasse sua meninice de rua e de morro, sua condição de filho de gente de cor, filho de família plebéia, de descendente de escravo negro. Nada de paisagem, nada de cor, nada de árvore, nada de sol (FREYRE: Apud BAPTISTA, 2003, p. 33).

Na acertada avaliação de Abel Barros Baptista, a razão que move a equivocada consideração de Freyre é biográfica e tem suporte na arquitetura da "casa grande": "Dentro de casa (...) é que ele se defende da memória de ter nascido mulato e quase mucambo e de ter crescido menino de rua e quase moleque" (FREYRE APUD BAPTISTA, 2003, p.33).

Examinaremos ainda o ensaio "A trajetória do negro na literatura brasileira", de Domício Proença Filho, publicado recentemente na Revista de *Estudos avançados* da USP (de abril/2004), por sua vez intitulada *O negro no Brasil*. O ensaísta discorre sobre a presença do negro na literatura brasileira e distingue dois posicionamentos a respeito: "a condição negra como objeto, numa visão

distanciada, e o negro como sujeito, numa posição compromissada".[2] Ele postula ser de grande importância a ocupação de espaços literários e culturais por negros e seus descendentes, aferindo que tais espaços, até hoje "timidamente freqüentados", vêm sendo aos poucos ocupados, com alguns resultados aflorando.[3] Retomando, a partir da literatura machadiana, antigas e discordantes considerações críticas (sic) sobre pares antinômicos como absenteísmo ou compromisso, mulatismo ou branqueamento , Proença Filho –posto ter concluído seu ensaio com a feliz afirmativa de que "literatura não tem cor" – acusa Machado de ignorar a problemática do escravagismo, sob uma forma que vale a pena ser reproduzida:

> De minha parte, entendo que a literatura machadiana é indiferente à problemática do negro e dos descendentes de negro, como ele (sic). Mesmo os dois contos que envolvem escravos, "O caso da vara" e "Pai contra mãe", não se centralizam na questão étnica, mas no problema do egoísmo humano e da tibieza do caráter (...) O distanciamento se evidencia também no espaço da crônica.[4]

Proença não justifica a razão de serem indiferentes à problemática do negro os dois "contos" mencionados. Para, contudo, fundamentar sua hipótese acerca da indiferença machadiana na "crônica", Proença Filho exemplifica com o recorte abaixo, da crônica "Bons dias!", de 19 de maio de 1888.

> Eu pertenço a uma família de profetas *après coup*, *post factum*, depois do gato morto, ou como melhor nome tenha em holandês. Por isso digo, e juro se necessário fôr, que tôda a história desta lei de 13 de maio estava por mim prevista, tanto que na segunda-feira, antes mesmo dos debates, tratei de alforriar um molecote que tinha, pessoa de seus dezoito anos, mais ou menos. Alforriá-lo era nada; entendi que, perdido por mil, perdido por mil e quinhentos, e dei um jantar. (...)
>
> No golpe do meio (*coup du milieu*, mas eu prefiro falar a minha língua), levantei-me eu com a taça de champanha e declarei que acompanhando as idéias pregadas por Cristo, há dezoito séculos, restituía a liberdade ao meu escravo Pancrácio; que entendia que a nação inteira devia acompanhar as mesmas idéias e imitar o meu exemplo; finalmente, que a liberdade era um dom de Deus, que os homens não podiam roubar sem pecado.

Espanta que o autor do ensaio tenha ignorado uma das farpas mais pontiagudas e irônicas da crônica machadiana, desfechadas contra um representante da classe senhorial que, na crônica em questão, "alforria" um escravo, comemora o ato "libertário" com jantar e champagne. Libertado e sem alternativas, Pancrácio, o bom escravo, é a instado continuar com seu dono, que lhe acena com o pequeno ordenado de

2. PROENÇA FILHO, 2004, p. 161

3. PROENÇA FILHO, 2004, p. 188.

4. *Op. cit.*, p. 172.

> uns seis mil-réis; mas é de grão em grão [diz-lhe o senhor] que a galinha enche o seu papo. Tu vales muito mais que uma galinha (...) daí pra cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe bêsta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas tôdas que êle recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre.(...) O meu plano está feito; quero ser deputado,e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes da abolição legal, já eu, em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que êsse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposições) é então professor de filosofia no Rio das Cobras (...).

A despeito de não estar-se referindo diretamente à crônica supra citada, John Gledson trata do tema abolição de acordo com o enfoque ficcional e histórico machadiano. Em consonância com Machado, Gledson destaca o relativismo da abolição, pois, ainda que liberte os escravos, ela os liberta para um mercado de trabalho que lhes oferece salários miseráveis, contrata-os, mas os demite. Isso posto, ele indaga se a liberdade, numa situação dessas, não estaria conduzindo a outra forma de submissão dos fracos aos fortes:

> Será que não faria mesmo sentido os abolicionistas insistirem na responsabilidade dos patrões? Não que o fizessem, claro, pelo menos até o ponto paradoxal aqui descrito – mas Machado, entre ironias e "pilhérias", traz à atenção do leitor algo essencial. A abolição não é um movimento dae scuridão para a luz, mas a simples passagem de um relacionamento econômico e social opressivo para outro.[5]

Retomando um os contos mencionados no ensaio anteriormente mencionado, "O caso da vara" não poderia este ter uma efabulação mais eloqüente no que se refere ao posicionamento "compromissado" do escritor em pauta: Damião, um rapaz fugido do seminário, esconde-se na casa da amante do seu (dele) padrinho; manipula a mulher, uma costureira que tem em casa "crias" negras que lhe produzem, com esmero e sem ônus algum, costuras e bordados vendidos a ricas senhoras. O jovem manipula a costureira Sinhá Rita, implorando-lhe que intervenha a seu favor junto ao amante dela para que este convença o compadre, pai de Damião, de que, não tendo vocação, ele, Damião,deve sair do seminário. Curiosa em acompanhar o imbróglio, a "negrinha" Lucrécia atrasa-se com o serviço, e é advertida por Sinhá Rita de que se não terminar a tarefa do dia, será castigada. Damião, que acaba obtendo a cumplicidade da mulher, promete apadrinhar Lucrecia caso necessário, mas acaba agindo injustamente com ela que, inteiramente desamparada, lhe pede socorro, a ele que acabara de ser favorecido, sem ter dispendido qualquer esforço. Ele não só a abandona, mas faz cúmplice da violência, ao entregar a vara a Sinhá Rita, para assim não perder seus próprios privilégios.

> – Sr. Damião, dê-me aquela vara, faz favor?
>
> Damião ficou frio... Cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim, tinha

5. GLEDSON 2003, p. 145.

> jurado apadrinhar a pequena, que por causa dele, atrasara o trabalho...
>
> – Dê-me a vara, Sr. Damião!
>
> Damião chegou a caminhar na direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor...
>
> – Me acuda, meu sinhô moço!
>
> Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara, sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita.

Como se pode verificar, o conto não trata apenas do "problema do egoísmo humano e da tibieza do caráter". É evidente que o rapaz, filho e respectivamente afilhado de senhores da classe senhorial, possui prerrogativas sócio-econômicas, existenciais e étnicas que a "negrinha" não possui justamente porque é escrava e negra. Há no conto uma indubitável denúncia à discriminação racial.

Quando examina a correspondência entre a ficção e a história no enfoque dado por Machado de Assis à questão da escravidão e da discriminação racial, Sidney Chaloub alerta que a ideologia de colonizadores e escravocratas brasileiros decorre de "interpretações correntes no manancial racista europeu, segundo as quais a miscigenação degenerava os povos". Nesse sentido, havia políticos e intelectuais brasileiros "esperançosos de que o influxo de sangue europeu, "superior", produzisse, ao contrário, o branqueamento gradual da população e, no futuro, a própria regeneração nacional".[6]

De fato, muito embora já houvesse antigas "teorias raciais", elas só virão a ter substância e repercussão após as colonizações e os imperialismos. Em *História das civilizações*, Marc Ferro denuncia que elas foram aplicadas até na Europa continental, onde "a ideologia racista produziu um totalitarismo particular, legitimando o poder total de uma "elite", de uma raça superior, sobre outros europeus, mas com argumentos semelhantes".[7]

Contemporâneo de Machado de Assis, Joaquim Nabuco, um dos mais atuantes e respeitados abolicionistas de sua época, mostra, com conhecimento de causa, os reflexos dessa ideologia em países colonizados e escravocratas como o Brasil: "A escravidão moderna repousa sobre uma base diversa da escravidão antiga: a cor preta. Ninguém pensa em reduzir homens brancos ao cativeiro: para este ficaram reservados tão somente os negros. Nós não somos um povo exclusivamente branco, e não devemos portanto admitir essa maldição pela cor".[8]

---

6. CHALOUB, p. 122.

7. FERRO, 2002, p. 42.

8. NABUCO, p. 09.

Afro-descendência abortada

Emblemático no sentido de explicitar o tema do escravagismo e do preconceito racial, o conto "Pai contra mãe", de 1906, desenvolve uma dramática história de perseguição a uma escrava grávida. As tintas que encobrem a folha em branco do conto modalizam tonalidades que vão do negro ao vermelho sangrento, do naturalismo a um expressionismo *avant la peinture*. A despeito e por causa da alegoria do "era uma vez" de que se reveste a narrativa, cria-se uma inesperada inversão irônica que nos surpreende com a intestina crueldade do narrador e do protagonista do conto.

Em correspondência com o título, negros insurgentes são massacrados por seus "senhores" brancos, que preferem tirar-lhes a vida a perder poder sobre eles. Terminado o conto, subsiste a imagem brutal de uma criança natimorta, frontal e inassimilável metáfora de afro-descendência abortada (M. DE ASSIS, 1974, p.659-667).

Sem recorrer a panfletarismo ou a concessões demagógicas, o Machado de Assis abolicionista, implícito neste conto avulta como *ficcionista social*, que, sem eufemismo e de forma contundente, examina as cruéis relações de dominação que reificam homens, tornando-os mercadoria escrava, reflexo abjeto da ordem escravocrata ainda vigente, sob as expensas de traficantes de escravos. Desse modo, ao tematizar a sujeição da raça negra e da mãe escrava, o conto denuncia a reprodução e legitimação desse sistema social cuja iniqüidade tem como uma de suas mais perversas conseqüências, além da escravização de seres humanos, a destruição em larga escala de escravos e de sua descendência. As sobras de tal sistema manifestam-se até hoje sob forma de discriminação e desigualdade sócio-econômica, o que pode vir a gerar, como o denuncia Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (no episódio já mencionado a envolver Prudêncio, ex-escravo alforriado), a transformação de vítimas em algozes.

Em resumo, Cândido Neves, protagonista do conto "Pai contra mãe" (do livro de contos *Relíquias da casa velha, de 1906*), torna-se, por falta de outra opção, caçador de escravos fujões. Casado, a mulher Clara grávida, as dívidas, o despejo e a posterior ameaça de perder, para a Roda dos enjeitados, o filho recém-nascido mostram uma gradativa degradação, que milagrosamente se reverte mediante a captura de uma escrava fugida e valiosa porque prestes a dar à luz um novo escravo. Das chibatadas exemplares, decorre o aborto, para desespero do dono, "porque perder dinheiro também dói". Todavia, recuperado o próprio filho, Cândido Neves o beija "entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto". Em seguida, reflete: "–Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração" (M. DE ASSIS, 1974, p.667).

De fato, nem todas as crianças vingam, sobretudo num contexto em que grande parte da população é social e economicamente excluída dos quadros

hegemônicos. Nesse contexto, a sobrevivência fica na dependência da roda da fortuna ou da cor que define as etnias. Cândido Neves e a escrava fujona fazem ambos parte dessa porção marginalizada. O que dá alternativas, ainda que execráveis, a Cândido Mendes e a sua descendência em detrimento da escrava e seu filho abortado é a diferença de cor. Por ele, diferentemente dela, ser branco, seu filho pode vingar.

A descrição de instrumentos de controle e tortura dos escravos –revelando o funcionamento de alguns dos aparatos físicos e ideológicos empregados pelos "senhores" contra seus escravos– é detalhada com precisão naturalista. Todavia, ao adotar um tom mecânico e proselitista, o narrador favorece o distanciamento físico e temporal e com ele a banalização irônica da violência anunciada. Um exemplo contundente é o ferro ao pescoço, descrito no conto como "uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave". Ironicamente, essa coleira era menos castigo do que estigma de reincidência.

> Há meio século, os escravos fugiam com freqüência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto (M. DE ASSIS, 1974, p. 659).

A perspectiva "senhorial", produto da ideologia escravagista, permitia acreditar ser perfeitamente natural aos escravos aceitar a coleira e também a "máscara de flandres". Máscara que os impedia não apenas de beber, mas também de falar, protestar, denunciar e mesmo realizar necessidades minimamente humanas. Visto incomum na poética machadiana, a imagem da máscara de "folha-de-flandres", desumano instrumento de tortura e silenciamento de escravos, nos servirá de chave para desocultar segredos tão bem guardados pelas construções alegóricas que muitas vezes encobrem as denúncias encerradas em poemas e narrativas a nós legados por escritores afro-descendentes. Explorando a ambigüidade, o emprego da metáfora machadiana sugere silenciamento, recalcamento, submissão, sufocamento e, noutra direção, desvelamento, descobrimento, denúncia, como se pode verificar na passagem irônica "Mas não falemos de máscaras", que finaliza o trecho a seguir:

> A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; também havia a máscara de folha-de-flandres (...). Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado (...). Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (...) Mas não cuidemos de máscaras (M. DE ASSIS, 1974, p. 659).

"Mas não cuidemos de máscaras", preciosa denegação do narrador machadiano, é um golpe no ventre na mal resolvida cordialidade racial deste Brasil, compelindo ao leitor a assumir a perspectiva dos milhões de seres humanos que tiveram sufocada sua voz e abortada sua cultura, sua formação acadêmica, sua história pessoal e coletiva. Ou seja, não vamos mascarar o que mal pode ser encoberto.

Lendo esses contos, lembra-nos Fanon a alertar para a necessidade fulcral de povos subordinados afirmarem suas tradições culturais nativas, para recuperar suas histórias reprimidas. Mas é também com ele que penso no equívoco que incorremos quando nos atemos à fixidez ou ao fetichismo de identidades inteiras, para recomendar a elaboração de um "romanceiro celebratório" do passado ou das etnias há muitos séculos reprimidas, correndo assim o risco de acabar homogeneizando a história do presente (FANON APUD BHABHA, 1998, p. 29).

No Brasil, em particular, há de se ter o cuidado para evitar armadilhas ou estereótipos como o sincretismo ou mesmo a cordialidade racial cujo maior risco é a homogeneização e o educoramento dos conflitos e das diferenças que, posto na vala comum das igualdades sócio-raciais, acabam legitimando os aparatos favorecendo os donos do poder.

Uma alternativa mais consistente seria talvez a de dotar –não com encobrimentos, eufemismos ou máscaras, mas com suplementos– os silêncios, as lacunas, os interditos, enfim aquilo que, uma vez recalcado, ficou de fora, não se deixando simbolizar. Porque incomum na poética machadiana, a metáfora da "máscara-de-flandres" nos servirá de chave para desvelar segredos tão bem guardados pelas construções alegóricas que muitas vezes encobrem denúncias encerradas em tantas páginas a nós legadas por escritores afro-descendentes.

Na mesma direção de Fanon, Homi Bhabha sugere ao crítico da cultura e/ou do pós-colonialismo que se empenhe em "apreender totalmente e assumir a responsabilidade pelos passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico" (BHABHA, 1998, p. 29). Esse nos parece ser, num sentido amplo, o projeto político e estético de Machado em "Pai contra mãe", conto onde o escritor não economiza fel nem sarcasmo para denunciar a truculência contra escravos e sua descendência. Também a denunciar e prenunciar a recorrência ao racismo que é uma das facetas da ideologia Malgrado a ironia da alegoria machadiana, não é de todo impossível constatar o amargor do autor implícito a alertar o leitor para o perigo de apagamento da afro-descendência no Brasil, visto a ameaça de ser esta abortada desde sua gênese.

COSMOPOLITISMOS E CULTURA NACIONAL EM DUAS VIRADAS DE SÉCULO: O OLHAR DAS MARGENS

Renato Cordeiro Gomes
PUC-Rio/ CNPq

Um fato recente pode ser lido como um indiscutível índice do deslocamento do Estado-nação como centro de um sistema de significação. A Bienal de São Paulo anunciou que a seção mais tradicional do evento, a das representações nacionais, deixará de existir em 2006, quando se realizará a 27ª edição, ao mesmo tempo em que também se extinguem os núcleos históricos dessa relevante mostra de arte. Esse gesto anunciado, entretanto, parece ir, simbolicamente, além de um rotineiro critério para a definição temática e organizacional que sempre precedeu suas versões anteriores, de uns tempos para cá sob o poder do curador, essa figura que, conceitualmente, traça a concepção do evento. Ao romper as fronteiras geopolíticas como princípio forte da seleção das obras, a Bienal rompe também com a matriz, que lhe serviu de modelo, a Bienal de Veneza, que ainda hoje é a única entre as mais de 50 existentes que segue com a idéia de "feira das nações". Assim, duas marcas da Bienal desaparecem, indicando coerência com o conceito de "Blocos sem Fronteiras" que direcionará a seleção das obras, descartando c critério geopolítico para agrupá-las em blocos. Essa tomada de decisão assume uma das questões contemporâneas mais marcantes, a do nomadismo cultural. A curadora Lisette Lagnado, ela mesma nascida no Congo, francofone e radicada no Brasil desde 1974, declara que preferiu tratar da questão da extinção das representações nacionais como princípio, e não como questão diplomática. "Pelo título da Bienal, Blocos sem Fronteiras, seria paradoxal manter hierarquias geopolíticas, (...) e corresponde à impossibilidade de diferenciação entre categorias estéticas" – acrescenta. Curadores de versões anteriores concordam com a decisão, ressaltando o desnível que havia entre as representações dos países, selecionadas por um critério antes geopolítico que estético, a arte sendo definida em forma de fronteiras que hierarquizam. Destacam, por outro lado, que tais hierarquias já vêm sendo balançadas pelos chamados países periféricos, que surpreendem com suas propostas inovadoras e radicais, mesmo dentro desses critérios que privilegiavam os países hegemônicos, que traziam relevantes aportes financeiros para a realização da mostra. Outro curador anterior alega que a representação nacional é um modelo anacrônico, opinando sobre a necessidade de um eixo mais claro, dentro de uma lúcida visão da mundialização da arte. (Cypriano, 2005, p. E1) "Bienal rompe fronteiras geopolíticas", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4/7/05, p. E 1).

Tal fato relaciona-se à transnacionalização das culturas e das economias e reflete os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização da cultura. A decisão do curador da Bienal pode apontar para uma nova significação do mundo não é derivável do Estado-nação. O despedaçar-se das fronteiras espaciais e temporais deslocaliza os saberes, permitindo a configuração de objetos móveis, nômades, de contornos difusos.

A decisão da Bienal de São Paulo pode ser creditada, assim, ao contexto da globalização e está associada a novos modos de simbolização e ritualização dos laços culturais, por sua vez já afetados pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais; em que as formas e forças de identidade são menos sociais e mais culturais, como ressaltou Alain Touraine, em *Critique de la modernité* (1994). A proposta "Blocos sem Fronteiras" descarta a arte enquanto alegoria nacional, ainda necessária no Terceiro Mundo, segundo a perspectiva de Frederic Anderson.

É nesse sentido, portanto, que se pode pensar em ultrapassar a base das tensões entre as exigências localistas e o cosmopolitismo identificado com a cultura européia, de cunho etnocêntrico, o que não pode ser compreendido no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais. Se há uma nova forma de multiculturalismo que só pode ser compreendido num processo de "desnacionalização do espaço urbano" e "desnacionalização da política" (Saskia Sassen: *Global City*, 1991), e se há os trânsitos de desprivilegiados do mundo, pode-se perguntar: há uma nova forma de cosmopolitismo, que permite expressar novos projetos políticos, éticos e culturais, a partir de perspectivas marginais, ou seja, do deslocamento de centros hegemônicos que marcaram a tradição cosmopolita?

A nova proposta da Bienal põe em xeque as geografias artísticas (e podemos estender às literárias) e culturais que têm por base o Estado-nação, portanto um critério geopolítico, que implica tensões entre cosmopolitismo e nacionalismo, talvez a polêmica, com denominações assemelhadas (dependência/autonomia; universalismo/localismo; centro/periferia; desenvolvimento/atraso, global/local etc), mais constante e complexa do continente latino-americano. Esse pensamento binário está, quase sempre, fundado numa hierarquia, que pressupõe a noção de valor (político, ético, cultural, estético) que permite julgar e legitimar.

A tais recorrências associa-se uma idéia de Antonio Candido fartamente repetida: "Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução de nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do

cosmopolitismo manifestada pelos modos mais diversos" (1965, p. 129), como se lê no estudo "Literatura e cultura de 1900 a 1945", publicado em *Literatura e sociedade*, de 1965.

Para o desenvolvimento do raciocínio que aqui se propõe, vale destacar[1], ainda que de modo um tanto rápido, as noções de "evolução" e de "dialética" dessa assertiva de Candido.

Já é também lugar comum afirmar que a idéia de evolução serviu de justificativa para todo o modelo de temporalidade instaurado pela modernidade. Assimilada à noção de progresso, prescreveu uma temporalidade cujo privilégio era concedido ao futuro. Determinava-se, assim, uma linearidade histórica cuja estrutura tácita de fundação é uma hierarquização do tempo.

A "evolução" de que fala Antonio Candido estava na dependência de entrada do país no Ocidente: "o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo" – como se lê no Prefácio da *Formação da Literatura Brasileira* (1964, p. 10). Tal fato reflete-se naquela dialética entre o local e o cosmopolita. Ainda marcado pelo colonialismo, o Brasil tinha que correr para integrar o "concerto das nações cultas", como falou Mário de Andrade, ou seja, fazer de seu "local", identificado à nação, uma parte digna de entrar no "cosmopolita". Candido, então, advoga a crença de que há um "rumo certo" a ser seguido, cuja referência está naquele princípio anunciado como a "lei" que regia a "evolução" da vida espiritual brasileira.

> Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão) (1965:130).

Nessa dialética, lei da evolução de nossa vida espiritual, a "intransigente fidelidade ao local" (a expressão é de Candido) é a via para que se construa uma literatura "universalmente válida". A preocupação primeira, portanto, é a de construir uma literatura compromissada com aquele "padrão universal", que seria o cosmopolita. É só por isso que o local ganha algum valor.

O raciocínio é válido também para a "evolução" da vida material, que se conjuga à noção de progresso. Nesse sentido, é emblemático o conto "Evolução", de Machado de Assis. O eixo que o estrutura gira em torno de uma frase, que vai ganhando novas formulações ao longo das situações da trama. O

1. Sintetizo, aqui, resultados elaborados por Pedro Duarte de Andrade, da discussão que articulou o curso "Da modernidade aos modernismos brasileiros", ministrado por mim no Programa de Pós-Graduação em Letras, da PUC-Rio, no 2º semestre de 2002. Ver ANDRADE, Pedro Duarte de."Dois tempos de literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo". *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n. 8, 2003, pp. 295-330.

personagem Inácio, em seu espírito prático e empreendedor, diz esta frase nuclear que enfeixa as tensões da narrativa, e opõe progresso e atraso, numa uma metáfora que cruza estrada de ferro, símbolo do desenvolvimento moderno com um componente biológico naturalmente evolutivo (a criança e o adulto), apontando ainda para a concepção de tempo dominante da época: "Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro". A frase poderia ser colocada ao lado da constatação de Kant de que as Luzes seriam um estágio no qual os homens estariam saindo, finalmente, da menoridade, graças à razão (Cf.: Kant, 1985: 100-117). O Brasil engatinhava e precisava do brilho da razão para iluminar-lhe o caminho do progresso, a fim de trilhar um futuro promissor (Andrade, 2002, p. 139).

A frase também vai passando por transformações. Dita por Inácio, ela vira, num segundo momento, uma conclusão dele e de Benedito, segundo a enunciação deste último. A autoria é, então, compartilhada, por esse interlocutor apresentado como um homem que possuía um passageiro "ardor de empréstimo" pela coisa pública, mais preocupado com "anexins políticos e fórmulas parlamentares", repetidos "à laia de experiência" ("achava neles grande prestígio e valor inestimável"), mas que "não forçam a reflexão, preenchem o vazio, e deixam a gente em paz com Deus e os homens" (Assis, 1962, p. 120). Esses comentários irônicos e avaliativos de Inácio, o narrador, preparam a desfecho, retomando a frase que articula o conto, agora apropriada pelo no discurso a ser proferido por Benedito, o homem público da pompa e circunstância, em sua posse de deputado, como sendo toda sua: "(...) e aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* [o grifo é de Machado] a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...". Com isto, a ironia machadiana conclui: "(...) achei ali mais um efeito da lei da evolução, tal como a definiu Spencer, - Spencer ou Benedito, um deles" (Assis, 1962, p. 122). Machado expõe, como no Brasil, as idéias circulam independente de seus sujeitos e do contexto em que foram, originalmente, ditas. Vale a retórica, diz a ironia machadiana: no Brasil, o progresso era, antes, uma questão de retórica, independente da situação material da realidade concreta. A retórica queria convencer que a superação do atraso indicava a possibilidade da realização de uma Europa possível nos trópicos, identificada ao cosmopolitismo (que é uma idéia eurocêntrica), o que implicava "imitar a Europa", não importando muito as diferenças e as temporalidades diversas. Aqui também as idéias ganham um outro lugar que abdica da pureza, e passam a ter outros sentidos condicionados a outros lugares e a outros sujeitos de enunciação.

Mas é num jogo bem pouco dialético, que o projeto da República põe em prática esse plano de progresso e modernização cosmopolita, que, entre outras

medidas, empreendeu as reformas de Pereira Passos, inaugurando novos ritos e ritmos em sua cidade-capital, na primeira década do século XX, sob o lema do "Rio civiliza-se", cujos emblemas foram a Avenida Central e o novo porto modernizado, que se abria para fora e por onde entravam as novidades do moderno. "A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da avenida Central. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância como de Sabará a Marselha" – afirma João do Rio (1920, p. 115-116), certamente o escritor da Belle Époque mais afinado com o cosmopolitismo que copia os padrões europeus, sobretudo os mais identificados com a vida parisiense, com o mundanismo, a frivolidade, os modismos, e os aparatos modernos (o cinematógrafo, a imprensa a cores e ilustrada, o fonógrafo, a fotografia, o automóvel – "o grande sugestionador" dessa vida vertiginosa), buscando estabelecer a ligação entre modernização e cosmopolitismo, em sua tradução nos trópicos, superposição que interessava às elites aburguesadas. João do Rio, ao mesmo tempo que exalta essa modernização cosmopolita, deixa em suspensão um nacionalismo difuso, que aflora, de vez em quando, como, por exemplo, para lamentar a destruição do Rio pitoresco e único, ou perguntar quando o brasileiro vai conhecer o seu país. É um intérprete do Brasil por essa clave cosmopolita, em que "o lá (sempre Paris) aparece substituindo as experiências primárias do cá [...] cuja conseqüência lógica é a desterritorialização, processo transitivo da cultura moderna" (Antelo, 1989, p. 16).

O Rio de Janeiro – Cidade-Espelho, assim denominado em crônica de *O Paiz*, de 6/3/1920, que se moderniza encarna, então, esse cosmopolitismo de imitação. Tal qual a moda, as cidades também elegem os seus modelos e tentam apagam as diferenças. "De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris", constata Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, em crônica da coluna "Cinematographo", da *Gazeta de Notícias*. Nesse texto em que lamenta a demolição do velho mercado, em nome da mudança, traço forte da modernidade que se identifica com o progresso, e este com o futuro, ressalta serem o característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe a legitimação da identidade, que o cosmopolitismo veio destruir. O progresso e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. É justamente pela analogia com a moda que critica, nesta crônica ("Velho mercado") o apagamento do velho Rio: " (...) a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dous homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica". O padrão cosmopolita apresentado é atrelado ao

desenvolvimento do capitalismo, à expansão dos mercados, ao universo do consumo que se globalizava. Um pouco antes dissera: "Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas", para registrar que dos escombros do velho Rio "surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose".

O novo cenário suntuoso e grandiloqüente exigia novos figurinos, a revelar "a fúria imitativa, a macaquice universal, a doença de exterioridade" que a ironia de João do Rio detectou na conferência "O figurino", publicada no volume *Psicologia urbana* (1911), deduzindo uma lei de psicologia social: "Tudo no mundo é cada vez mais figurino, obsessão contemporânea (...). Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas". Na base desse artificialismo da cópia, inaugura-se o mundo do *chic* e do *smart*, registrado na crônica mundana de Figueiredo Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, na coluna "Binóculo", em que cunhou o slogan "o Rio civiliza-se", emblematizado na Avenida Central, que criará toda uma mitologia urbana característica desses tempos eufóricos da Belle Époque em versão dos trópicos. Versão cosmopolita na periferia dos centros hegemônicos.

Se a João do Rio pouco se colocava a questão, ou mais até, a contradição, de uma literatura e uma vida e cultura cosmopolitas expressar a identidade nacional, questão fulcral do seu tempo (cf. Lima Barreto e Euclides da Cunha), que serve como ponte ideológica para o Modernismo, na tentativa de vencer a moléstia de Nabuco de que fala Mário de Andrade em correspondência a Drummond, pode-se surpreender sua permanência pelo século XX, dando continuidade (em diferença) ao projeto romântico cujo patrono é José de Alencar. Será se são todos filhos espirituais de Alencar?

Nesse diapasão, é uma reciclagem da questão que Álvaro Lins formula, nos anos 40, no ensaio intitulado "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação" (Lins, 1963), ao colocar sob suspeita a existência de uma literatura urbana no Brasil, pautando a discussão em torno do binômio província-nação. O solo para o desenvolvimento dos argumentos é o nacionalismo. O debate que vinha marcando o projeto modernista opõe localismo e cosmopolitismo. Sua avaliação pauta-se por uma linha de raciocínio que valoriza a província em detrimento do cosmopolitismo. Afirma Álvaro Lins: "Do contrário, iremos cair no *deraciné*, no postiço, no artificial, no cosmopolita. E o *deraciné* vem a ser o desnutrido, o anêmico, o desprovido da seiva e do sangue da sua terra" (1963, p. 270-271). O enraizamento na província e na nação – na origem, no centro, portanto, seria necessário ao universal. Caso contrário, seria uma literatura desfibrada, doente (notem-se as metáforas patológicas). A literatura "verdadeira" viria da autenticidade, da pureza, do apego ao nacional, visto como o natural. O Brasil brasileiro seria, assim, uma

grande província composta de outras províncias, cujos traços próprios e particulares constroem a identidade cultural do Estado-Nação, que possibilitaria a unidade, síntese da Cultura Nacional (Note-se que essa era também a proposta do Estado Novo, que implantava àquela época um projeto de modernização conservadora).

Pensando numa perspectiva de hoje, deste início do século XXI, poderíamos perguntar: como representar cidade e nação, no momento em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações e pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo? Como pensá-las quando se experimenta uma nova relação com o espaço, cuja superabundância se expressa através de mudança de escala decorrente do desenvolvimento tecnológico, que permite cada vez mais deslocamentos rápidos e intensos, e da multiplicação de referências energéticas e imaginárias? Como pensá-las no momento em que tais mudanças produzem significativas alterações na configuração espacial, quando se intensificam os processos de migração, crescem assustadoramente as concentrações urbanas e se multiplicam os não-lugares (na acepção de Marc Augé), ou seja, espaços voltados à não-permanência, à circulação acelerada de pessoas e bens? Como pensá-las quando, paradoxalmente, se dá a afirmação das particularidades, quando indivíduos submetidos às imposições globais da sociedade, têm a possibilidade de desviar-se delas, através de estratégias de singularização, que podem funcionar como contraponto ao acelerar do tempo, à experiência da desterritorialização e aos efeitos da homogeneização? (Cf. Boaventura de Sousa Santos: *Pelas mãos de Alice*).

Essas questões podem re-atualizar a discussão posta em pauta por Álvaro Lins que expressa o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, hoje posto em xeque com o processo de desapropriação pelo global, sobretudo se considerarmos que seja bem provável que estejamos vivendo o final da construção romântica das literaturas nacionais. Como tais questões deste início de século permitem rever as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre a cultura local e a cultura mundial? Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a "cosmopolitismo". Certamente, não é à toa que a introdução assinada por Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Hommi K. Bhabha e Dipesh Chakrabarty da coletânea *Cosmopolitanism* por eles editada, intitule-se exatamente "Cosmopolitanisms" (no plural) e afirmarem que "especificar positivamente e definitivamente cosmopolitismo é uma coisa não cosmopolita" (2002: 1). É para eles uma categoria histórica que deveria ser considerada inteiramente aberta e não um conceito determinado *a priori* pela definição de uma sociedade ou de um

discurso particular. Impõe-se, então, – é a lição da referida coletânea com ensaios de intelectuais de várias procedências – repensar o conceito dos diversificados cosmopolitismos, num solo histórico, a partir dos dias atuais, em que se declara o fim da soberania do Estado-nação. Neste momento pós-moderno e pós-colonial, o cosmopolitismo não pode mais ser articulado a partir de um único ponto de vista, uma mono-lógica. É necessário levar em consideração a diversidade e o discurso dos que estão à margem.

"A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentatavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas" – afirma Canclini (1995, p. 124). Dão-se os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização, como parece ser a proposta da Bienal de São Paulo que rompe fronteiras geopolíticas, extinguindo as representações nacionais. Vale dizer que esse fato indica que as formas e as forças de identidade são menos sociais e mais culturais, num tempo em que novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais se tecem pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais (Martín-Barbero, 2001 e 2004).

Segundo as perspectivas de Martín-Barbero, "as redes põem em circulação fluxos de informação e movimentos de integração à globalidade econômica, a produção de um novo tipo de espaço reticulado que debilita as fronteiras do nacional e do local ao mesmo tempo em que converte esses territórios em pontos de acesso e transmissão, de ativação e transformação de comunicar e de poder" (2004, p. 260). A nova significação do mundo, portanto, não é derivável do Estado-nação.

Essa perspectiva projeta-se em narrativas contemporâneas, como as de Bernardo Carvalho (*Teatro*, *Sete noites, Mongólia)* ou de Chico Buarque (*Estorvo, Budapeste*), que, ao propor um novo cosmopolitismo, se descolam da definição tautológica de Literatura Brasileira (= a literatura do Brasil), que implica uma geopolítica, que a Bienal veio descartar, em função de questões contemporâneas. Esse tipo de narrativa revela a crise da associação nação-narração (Bhabha), e não se prende a um sentido moderno de mapa, traço de força de toda uma tradição narrativa que associa romance e Estado-nação. A geografia atrela-se, agora, às trajetórias nômades: blocos sem fronteiras. Neste sentido, é que provavelmente não cause estranheza, o que declarou o escritor catalão Enrique Vila-Matas, autor de *Bartleby e companhia*, que é um diálogo com a obra e a experiência pessoal de outros escritores, ao ser perguntado "Da produção que o sr. conhece, quais os países (ou línguas), que hoje apresentam uma literatura mais forte ou relevante?", responde: "Não acredito que [assim

seja] nas literaturas nacionais, que vejo como algo provinciano e do século 19. Acredito nas individualidades, nos narradores singulares (...). No fundo, essa afirmativa repete em diferença e com sinal trocado o que Álvaro Lins pregava nos anos de 1940, ou seja, que a literatura nacional autêntica e legítima era uma literatura provinciana, que tinha a ver com a identidade cultural da nação. Literatura definida tautologicamente em forma de fronteira, de base geoplítica, portanto. Aqui os critérios de valor que consideram a literatura cosmopolita desfibrada, *deraciné*, sem seiva nem sangue, uma literatura doente, enfim, mudam, para acreditar nas individualidades singulares, mesmo critério a ser adotado na seleção dos projetos que concorrem à Bienal de São Paulo de 2006 e formarão blocos sem fronteiras. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, já dizia o velho Camões.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Pedro Duarte de. "O tempo da cidade. Experiência urbana, tempo e literatura brasileira: do sonho moderno ao fim das utopias". *Alceu*, Revista de Comunicação, Política e Cultura, v. 2, n. 4, jan./jun. 2002. p. 136-157.

ANDRADE, Pedro Duarte de. "Dois tempos de literatura: Antonio Candido, Silviano Santiago e o Modernismo". *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, n. 8, 2003, pp. 295-330.

ANTELO, Raúl. *João do Rio, o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989.

ASSIS, Machado de. "Evolução", in *Relíquias da casa velha*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.

BRECKENRIDGE, Carol A, POLLOCK, Sheldon, BHABHA, Hommi K., CHAKRABARTY, Dipesh. "Cosmopolitanisms". In *Cosmopolitanism*. Durham & London, Duke University Press, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores &cidadãos*: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CYPRIANO, Fabio. "Bienal rompe fronteiras geopolíticas", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 4/7/05, p. E 1.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: RioArte, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

LINS, Álvaro. "E uma saga do Rio de Janeiro em termos de província-nação", in *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Uma agenda para a mudança de século", in *Ofício do cartógrafo:* travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. "The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism", in BRECKENRIDGE, Carol A. et al. (ed.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

RIO, João do. *Psicologia urbana*. Paris: Garnier, 1911.

RIO, João do. *Cinematographo*: crônicas cariocas. Porto: Lello & Irmão, 1009.

SANTIAGO, Silviano. "O cosmopolitismo do pobre", in *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. "Cinco desafios à imaginação sociológica", in: *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1995.

SASSEN, Saskia. *The Global City*: New York, London, Tokio. Princeton: Princeton University Press, 1991.

TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1994.

ESCRITAS AUTOBIOGRÁFICAS: HISTÓRIAS INVENTADAS E RELATOS DE VIDA

Rosa Maria Goulart
Universidade dos Açores

Resumo: Há, no diário de Vergílio Ferreira, uma evolução que vai do relato do quotidiano à reflexão, fragmentária e de teor aforístico, sobre temas que transcendem o real vivido. Esbatendo-se as fronteiras entre vivido e ficcionado, resulta daí que escrever a vida é reinventá-la ou dissimulá-la e que o diário é também uma forma de escrever pensando.

Palavras-chave: «escritas do eu», géneros autobiográficos, autobiografia, diário, ensaio, Vergílio Ferreira.

Tendo vindo, desde há algum tempo, a ser anunciados a «morte do romance» e a «crise das narrativas», não deixa de merecer a nossa atenção aquilo que parece uma contradição: por um lado, afirma-se a recusa do narrar e profetiza-se o esgotamento do romance, quando não de toda a literatura; por outro, vislumbramos como que uma incontida vontade (necessidade, dir-se-ia) de expor a vida, tornando-a literatura, nomeadamente pela ficcionalização a que os escritores por vezes submetem a própria vida vivida.

Será aqui objecto de estudo não propriamente a autobiografia, mas nessa outra forma de «escrita do eu» que é o diário, partindo de Vergílio Ferreira, escritor que durante muito tempo se afirmou nada inclinado às formas escrita autobiográfica, seja na forma de diário, seja na de qualquer outro aspecto confessional, mas que, também ele, acabou por não resistir a essa atracção pelo registo do quotidiano e pela exposição das vicissitudes do *eu,* tanto do individual como do social.

Tendo-se manifestado, por várias vezes, contra a exposição da intimidade, terá sentido a necessidade de se autojustificar, o que acontece frequentemente já no primeiro volume de *Conta-Corrente,* onde a uma afirmação peremptória sobre a recusa de escrever diário («Decididamente, um diário não»[1]) se seguem outras de teor mais explicativo quanto às razões da rejeição desse género literário que haveria de alargadamente cultivar em nove volumes. Aliás, não deixa de merecer observação o facto de Vergílio o ter deixado vários anos na gaveta (o primeiro volume, publicado em 1980, abrange os anos de 1969 a 1976) até que se decidisse pela publicação, o que nos sugere alguma hesitação

1. Vergílio Ferreira, *Conta Corrente* 1, Lisboa, Bertrand, 1980.

quanto à mesma publicação e nos diz ainda da lentidão dessa escrita que em trezentas e noventa e quatro páginas regista eventos que se realizaram ao longo de oito anos.

Ao longo do diário Vergílio Ferreira move-se, portanto, nesta dualidade: negação da sua simpatia pelas formas de escrita autobiográfica, por um lado; empenho num género que, sendo pessoal, se firma no interesse do leitor para justificar a sua existência, por outro. Isto porque, a partir do momento em que decide publicá-lo, nega também, já pelo próprio facto, a finalidade da escrita como mera catarse ou gesto meramente solipsita, porquanto está perfeitamente ciente de que «escrever é instaurar um público» *(Conta-Corrente 1,* p. 56). Assim, após a repetida afirmação de reduzida apetência pelas formas de escrita autobiográfica, teria de justificar a respectiva opção pelo diário, descobrindo uma brecha que torne menos incoerente o gesto praticado e dantes negado. No fundo, é ainda ele que o afirma, outros géneros, sem o parecerem, são também exibicionistas, por ostentarem ideias ou reflexões de quem as julga importantes para virem a lume[2].

Digno de nota é ainda o facto de a afirmação sobre a instauração de um público ter vindo num género (e numa altura da sua elaboração) que ainda o não tinha. Com efeito, este diário, ainda na gaveta, já previa antecipadamente o seu público, apesar de todas as declarações do seu autor em sentido contrário. A não ser assim, como entender a sua preocupação com o leitor «espião», como se estivesse a espreitar por sobre o seu ombro, no próprio tempo da escrita, numa perfeita coincidência com o da respectiva leitura?[3]

Entre o acto de exteriorizar a intimidade e de gerir a sua «conta-corrente» (o que reverte sobretudo a favor do sujeito da escrita), e o da partilha com o leitor de reflexões que apelam ao supra-individual ou ao intersubjectivo, se orienta, em conflito nem sempre resolvido, este diário de Vergílio Ferreira. Conflito nem sempre resolvido porque não consegue levar às últimas consequências as suas negações sobre a escrita autobiográfica. Se, como se pode observar, o diário é um dos lugares onde o próprio género se recusa, outras negações, como aquela que faz a propósito da confissão (a saber, que

2. Cf. *Conta-Corrente 1,* p. 58: «De modo que o diário é dificílimo. Mas o próprio registo de «ideias», reflexões, anotações de quaisquer factos significativos, que é mais que um preciosismo impressionista? Um pedantismo de quem julga importantes estas reflexões?». Cf. também *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992, pp. 199-100: «Não, não. «Intimista», não. Intimista é o que fala do que os outros dizem ao travesseiro, dos seus complexos, das suas frustrações amorosas, ou políticas, ou empresariais, das suas picuinhas psíquicas, dos seus calos e o mais. Mas que é que há de «intimista» no dizer-se por exemplo que o homem é mortal?» Neste último livro, de que mais tarde se falará, vemos o escritor já a manifestar-se a favor de temas que digam não o individual e subjectivo, mas o intersubjectivo ou o que é da humana condição.

3. Cf. *Conta-Corrente 1,* 148: «Extremamente difícil continuar este diário. Sempre o leitor ao lado, a espiar. Que me leiam um romance, não me perturba. Mas não que me leiam a mim».

nunca seria capaz de se confessar), se mostram com valor de afirmação disso mesmo que negam[4].

Há também um conflito latente relativamente ao lugar em que o Autor situa o diário adentro da sua obra literária. Género «menor», que acolhe *o lixo do quotidiano e as* sobras da escrita nobre? entre as quais figura, assim parece, em primeiro lugar, o romance?, o diário serve, no entanto, sob a aparente singeleza dos seus propósitos e do seu arranjo discursivo, para a reflexão dos grandes temas que o ensaio e o romance igualmente acolhiam. E servirá, em última instância, para Vergílio se realizar em escrita, porquanto o mesmo se afirma como o espaço de descompressão e de recurso quando há necessidade de escrever e o romance, o género que lhe mobiliza mais energias e lhe provoca mais angústia criativa, está emperrado. Há ainda nele lugar à introdução da fragmentos textuais que são autênticos poemas em prosa, pese embora a ideia de que «a parte séria do que [é] não passa para este diário» *(Conta-Corrente 1,* p. 332). E, se as vicissitudes humanas estão nele mais expostas do que na ficção, é só porque naquele é o próprio escritor que, mediante o pacto autobiográfico, as assume como suas, enquanto no romance as dissemina pelas suas várias personagens/narradores, quase todos, como ele, escritores.

Em todo o caso, Vergílio não deixou de ir encaminhando o diário para um género mais reflexivo e menos confessional, até culminar nessa espécie de *chave de ouro* constituída por *Pensar e Escrever,* onde a vivência do quotidiano destila em pensamento puro e em pura reflexão[5]. Pelo destino posterior da escrita diarística vergiliana bem poderemos verificar que houve uma evolução no género à medida que se foram multiplicando os volumes. Mesmo assim, foi preciso escrever nove volumes, cinco da primeira série e quatro da segunda, para que se verificasse uma viragem drástica e efectiva na escrita diarística com *Pensar* (1992) e *Escrever,* este de edição póstuma (2001). Escritos muitos anos depois, eles são como que anunciados logo no final do primeiro volume do diário, onde o escritor declara não ser aquele o género em que melhor se reconhece e manifesta já a necessidade de se dedicar a outro tipo de escrita, aquela precisamente que encontraremos mais tarde nos dois livros referidos.

---

4. Cf. *Conta-Corrente 1,* p. 43: «Ainda o *Diário* do Sacramento. Como é que o *coeur mis à nu* pode ser uma sedução? Se puséssemos por escrito tudo o que nos passa por dentro, seríamos monstruosos. Sou absolutamente incapaz de me «confessar» seja a quem for, nem sequer a mim próprio. [...]. Possivelmente a arte tem sido para mim a grande catarse destas coisas. Antes de escrever *Manhã Submersa* sonhava muito com o seminário, com o desejo e impossibilidade de sair dele. Nunca mais sonhei.// É boa. Sou contra a confissão e confessei-me».

5. Escrevia ele a 31 de Dezembro de 1969: «E assim pois chego ao fim de mais um ano e provavelmente ao fim desta *Conta-Corrente.* Continuar com isto? Dar por finda a aventura? A continuar, só optando pelo registo do que transcende os limites pessoais. Decerto não é só Marco Aurélio ou Pascal que nos submetem: Montaigne é também um exemplo ilustre –em que pese ao mesmo Pascal» *(Conta-Corrente 1,* p. 392).

Se a razão do abandono da escrita diarística, abandono que vem sendo reiteradamente anunciado, provém essencialmente da dificuldade em dizer a intimidade e em expor a vida privada na praça pública, o certo é que Vergílio Ferreira admite também a inautenticidade deste género discursivo porque o «eu» da escrita é uma entidade construída. E porque construída, importa escolher «a imagem de nós» que se pretende deixar, erigida segundo um ângulo cuidadosamente seleccionado, porque não protegido «pela capa da ficção». Esta é igualmente uma posição incómoda para o escritor, porquanto tanto lhe saem afirmações neste sentido como declara, replicando às objecções de Helder Godinho e de Almeida Faria, que se pronunciaram contra a publicação em vida daquele mesmo diário, que «havia a vantagem de compor sobre [si] uma imagem mais verdadeira». Afirmação logo modulada por uma outra que a única imagem verdadeira reside naquela que é dada pela obra publicada[6].

Muito diferentes de *Conta-Corrente, da* primeira e da nova série, *Pensar e Escrever,* constituídos por fragmentos numerados, mas sem data que indique um registo quotidiano de eventos, aparecem no conjunto da obra do autor como diários, classificação para a qual teria contribuído o próprio Vergílio Ferreira, que na publicação do primeiro volume permitiu (ou sugeriu) que ele assim figurasse, para o que adiantou uma explicação, ao conceber *Pensar* como «diário do acaso de ir pensando». Todavia, também aqui o escritor vacila, na medida em que toma como modelo autores de textos reflexivos que não são diários, no sentido mais exacto do termo, embora sejam de nítida ressonância autobiográfica, como sejam Pascal e Marco Aurélio. De resto, chega mesmo a chamar-lhe, em dedicatória a um amigo, ««romance aos quadradinhos».

Tomando aqueles dois autores como modelo daquilo que ele mesmo gostaria de fazer, ele afasta-se, portanto, não-obstante a designação de diário, daquele tipo de anotação diarística que havia sido evidenciada nos anteriores volumes. Agora, em plena fase de maturidade, e também quando os seus romances se assumem como um *dar a volta à vida toda,* é altura para balanço de teor exclusivamente reflexivo e intelectual, expurgado da «ganga» do quotidiano. Ou seja, o fragmento diarístico serve agora para se cunhar definitivamente um pensamento e uma escrita em maturidade plena e em incontestável nobreza, colocando-a sob a égide de notáveis figuras que rumaram nesse sentido, tais como o fizeram Pascal ou Marco Aurélio. Em *Conta-Corrente II,* nova série, novamente numa hesitação quanto ao género em

6. Cf. *Conta-Corrente II,* Lisboa, Bertrand, 1981, pp. 190 e 195, respectivamente: «Havia os exemplos ilustres, havia a vantagem de se compor sobre mim uma imagem mais verdadeira. E todavia eu sei que a única imagem verdadeira é a que *escolhi* através da obra que publiquei»; «Creio que perdi o interesse por isto. Não bem pelo que me disse o A. Faria, o H. Godinho, ou eu próprio no interior de mim. Foi de que a única imagem verdadeira que um artista dá de si é a que orienta a sua obra. A «confissão» constrói uma aparência de não querer fingir».

que o livro se inscreveria, escreve que vai «andando com uma coisa que se chama *Pensar* que, quando é bom, dá coisas mais ou menos epigramáticas para reflectir e, quando é mais fraco, dá reflexões mais alastradas como as que no diário às vezes acontecia». E seguidamente, reconhecendo que isso «não é digno de um trabalhador intelectual que em todo o caso não tem o seu 1º de Maio», expõe o que seria o seu objectivo primeiro: escrever uma obra digna, de pensamento profundo, mais aparentada ao ensaio do que ao diário, propriamente dito: «Aliás, a princípio – desde o título – meteu-se-me na cabeça dar alguma continuação ao Marco Aurélio e ao Pascal [...]. Não, o que eu queria era engrenar numa coisa de tomo, género *Invocação,* com *uma cadeia* de ideias e uma temperatura acima dos zero graus»[7].

Nesse projecto começa a entrar uma outra forma de escrita, diferente também quanto à responsabilidade enunciativa e à presumível relação com o destinatário, o qual, parecendo embora visado, não sabemos qual seja. Porque, em vez de enunciar em primeira pessoa gramatical, referindo-se a si próprio, ou se «despersonaliza», enunciando em forma de discurso abstracto, discurso que se assume como de todos e de ninguém (porque, como escreveu Todorov, «fora de qualquer referência espacial e temporal»), ou o faz de forma dialógica sem interlocutor visível. Neste caso, tanto se nos afigura que se trata de um diálogo de si para si, e ao «escriba [seu] irmão»[8] – que se nos afigura antes um outro dele mesmo –, numa tentativa de autoconvicção e de se chamar a si próprio à razão, como um conselho ou uma advertência a qualquer um de nós, seus leitores. Vergílio, pelas características do livro em questão, fá-lo aceitando tacitamente o que já referira a propósito de outros e que consiste em exteriorizar em escrita o seu pensamento por estar convicto da validade das ideias ou das doutrinas nela expostas. Em suma, por esperar que o outro as acolha e, de preferência, as faça suas também.[9]

---

7. *Conta-Corrente II,* nova série, Lisboa; Bertrand, 1993, p. 111.

8. Cf. *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992, p. 140: «Escriba, meu irmão, porque te lamentas de vez em quando de que escrever é uma «chatice»? Porque se o é, porque continuas? Gozas ainda de alguns direitos e entre eles o de não amargares a vida a cavar prosa. Porque te dás à estucha e depois te queixas? Terás sido fadado para o trabalho? Os astros talharam-te o destino e não há senão que aguentar? Condenaram-te à prosa como a outros à cruz?».

9. Destacam-se alguns exemplos desse pretenso diálogo, às vezes sob a forma de um imperativo, outras como um convite a pensar com ele, outras ainda reportando-se a si próprio e à sua condição de escritor: «Chora aos berros como as crianças até te estafares. Verás que depois adormecerás» *(Pensar,* p. 56); «Mas há momentos, nunca o pensaste?, Há momentos em que tudo se nos abisma até à fadiga. O desânimo sem fundo. A vertigem para lá de qualquer significação. Nós somos o artifício de nós. Mas é aí que construímos a legitimação de se existir» (*ibid.,* pp. 90-91); «Disseste ou escreveste milhões ou muitos milhares de palavras. E deve haver nessa nebulosa uma estrela que seja a tua. Não a saberás nunca» (*ibid.,* p. 69); «Assume o mistério e dorme. Sê o mistério no saberes que é misterioso. Sabê-lo é já tão sem medida. Essa medida és tu. Cumpriste-te na maravilha de o saberes, o horrível seria destruíres-te na tua interrogação» (*ibid.,* p. 312).

Questões vindas de obras anteriores, mas colocadas agora de modo fragmentário –e, como se viu, não raro, aforístico –, conferem uma feição especial a estes «diários». Constituindo pequenas unidades de sentido, mais rapidamente, pela sua curta expressão, esses fragmentos destacam-de e impõem-se ao leitor, permitindo, assim, que as ideias se assumam com inusitado vigor, porque nenhum contexto ficcional, nenhum desenvolvimento do raciocínio, nenhum circunstancialismo banal as abafam; afirmam-se, assim, unitariamente no seu isolamento significativo, até pelo seu carácter enumerativo, o que dá a ideia de se bastarem a si próprios[10]. Isto não deve entender-se, porém, como epistemologicamente isolados do conjunto da obra de Vergílio Ferreira, porque, a nível macrotextual, os assuntos aí abordados mais não são do que reverberações dos temas obsessivos e das tendências gerais da obra vergiliana, ainda e sempre ávida de ordem e de unidade[11].

Não obstante a máxima ou o discurso aforístico trazerem a marca da autoridade, por outro o autor que se escreve sabe que, por mais autêntico que se pretenda ser, e por maior controlo que se queira exercer sobre o seu próprio discurso, a escrita nos coloca sempre para além de nós, porque também nela residem o indizível e o incognoscível, o que racionalmente se controla e aquilo que nos escapa, enfim, o mistério – mistério do ser e da vida, mas também da própria língua, o lugar onde ele se diz ou se insinua: «Que é escrever? Que é pensar? Quem é o dono do que existiu através de nós? Quem escreve o que escrevemos? Não há outro autor senão o seu autor. Mas há para lá disso o mistério de nós no que foi mistério revelado. Mistério de nós. Mistério da própria língua» *(Pensar,* p. 58).

Do relato mais circunstanciado e autobiográfico presente nos volumes de *Conta-Corrente ao* registo fragmentário do «diário do intelecto», que não do vivido no dia-a-dia, conclui-se, porém, que os objectivos e as tendências de escrita do Vergílio Ferreira romancista e do Vergílio diarista e ensaísta se mantêm, não podendo a obra de Verg+ilio Ferreira cindir-se numa manifestação em géneros estanques. E nisto ele é bem um escritor do seu tempo, importando-se menos com problemas de ordem genológica do que com a escrita e com o acto de escrever. Aceitando as «regras» do género e a codificação a que, por via disso, não pode eximir-se, obedece-lhes apenas na medida em que possa conservar uma margem de liberdade para misturar géneros ou alterar-lhes parcialmente as regras.

---

10. Cf., v. g., o fragmento 17 de *Pensar* (p. 32): «Como os ponteiros de um relógio ou um barco à distância, a vida imobiliza-se-nos para sempre em cada instante em que estamos. Mas no instante seguinte reparamos que ainda estamos imobilizados mas já noutro sítio».

11. Sobre essa possível unidade do fragmento em Vergílio Ferreira, veja-se Fernanda Irene Fonseca, «Fragmentação e unidade: contributo para a análise de formas textuais intencionalmente fragmentárias», in Fátima Oliveira e Isabel Margarida Duarte (org.), *Da Língua e do Discurso,* Porto, Campo das Letras, 2004, pp. 345-362.

Nesse sentido (e não , aliás, único o seu caso), pôde declarar a inautenticidade do diário contra a maior autenticidade do romance. Porque neste, protegidos pela ficção, dizemos tudo, assim o entende; enquanto naquele a suposição de que se vai dizer a verdade ou relatar a vida «mobiliza em nós toda uma estratégia de defesa». Será por ter presente essa estratégia que decidiu escrever diário? Seria uma resposta plausível, se não tivéssemos presente o quanto nesses nove volumes vai de desnudamento da personalidade, de declaração de fragilidades, de irritação com o estado do país, de resposta azeda a algumas críticas.

A selecção do muito que se viveu esconde sempre atrás de si o muito que se fez e se não escreveu. Mas não esconde, certamente, a ideia de que o que se viveu e se escreveu pode ter algum interesse para o público leitor. De contrário, porque recusar, como ele recusa, a psicologia e a psicanálise, mas não tudo o que do intimidade possa transformar-se em escrita?

Ficcionalização da vida? Sem dúvida. Escrever é já ser outro, como nos lembra também Fernanda Irene Fonseca, ao escrever precisamente sobre o diário de Vergílio Ferreira. A autora, assinalando «a experiência dolorosa do romancista que se interroga sobre a viabilidade de uma prática linguística milenária como é a *narração», afirma* justamente que o diário surge ainda da necessidade de narrar que acompanha o escritor (romancista, contista, diarista, diarista e ensaísta). E a conclusão a que chega, ou a premissa de que parte, é a de que se trata ainda de uma obra fundamentalmente ligada à ficção, porque relata a «»história» de um romancista», ou seja, *«a história de uma aventura romanesca»*[12].

Por todas as características apontadas, se conclui que o cômputo que Vergílio Ferreira faz da vida, inscrito nas suas numerosas entradas de diário, constituem, ao mesmo tempo, um escrever a vida e pensá-la escrevendo-a. E desse trajecto do individual rumo a um pensamento mais liberto que aforisticamente[13] pensa e escreve o que o sujeito vai construindo a partir de si para fora de si se infere todo um projecto de vida e de escrita, ou, para ser mais exacta, de vida (vivida e inventada) em escrita. Um projecto que é também uma resposta às interrogações que sobre uma e outra foi lançando ao papel e, uma vez mais, uma resposta à estafada pergunta das razões da escrita: «Escrevo. Porque escrevo? Escrevo para criar um espaço habitável da minha necessidade, do que me oprime, do que é difícil e excessivo. Escrevo porque o encantamento

12. Cf. Fernanda Irene Fonseca, *«Conta-Corrente:* A história de uma aventura romanesca», *Anthropos,* 101 (1989), pp. III-VII).

13. São numerosas essas afirmações de carácter abstracto, pelo que se registam aqui algumas significativas: «Todo o artista traz consigo uma palavra a transmitir. Mas pobre dele se a conhece. Se a sabe.» (Pensar, p. 317); «Toda a época de se ser homem é um enorme filtro, regulado pelo destino» (*ibid.*, p. 325); «Toda a verdadeira arte é uma expressão do sagrado. A arte religiosa às vezes também o é» (*ibid.*, p. 329).

e a maravilha são verdade e a sua sedução é mais forte do que eu. Escrevo porque o erro, a degradação e a injustiça não devem ter razão. [...] Escrevo para tornar visível o mistério das coisas. Escrevo para ser. Escrevo sem razão».[14]

BIBLIOGRAFIA

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I,* Lisboa, Bertrand, FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente II,* Lisboa, Bertrand, 1981.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente III,* Lisboa, Bertrand, 1983.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente IV,* Lisboa, Bertrand, 1986.

FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente V,* Lisboa, Bertrand, 1987.

FERREIRA, Vergílio, *Pensar,* Lisboa, Bertrand, 1992.

FERREIRA, Vergílio, *Escrever,* Lisboa, Bertrand, 2001.

14. Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, pp. 35-36.

NA DANÇA DAS CONVENÇÕES: UMA LEITURA DO ROMANCE NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE

Samantha Simões Braga
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Universidade Federal Fluminense

Repetir repetir – até ficar diferente
(Manoel de Barros)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar o romance "Niketche: uma história de poligamia", da escritora moçambicana Paulina Chiziane, desvendando o universo feminino retratado ali. Para tanto, recorreremos à noção de local da cultura, cunhada por Homi Bhabha, bem como aos instrumentais usados pelos colonizadores para reorganizar a sociedade conquistada. Fixaremos nosso olhar nas re-configurações sofridas pelos grupos marginais, mais especificamente, as mulheres, e em como a tradição sobrevive ao novo formato social.

Palavras-chave: Literatura moçambicana, colonização, mulher, poligamia.

O comportamento discriminatório está intimamente ligado ao conceito de espaço e como este está estruturado e ocupado em uma sociedade. A discriminação surge proporcional e inversamente à ocupação espaço-social de um determinado grupo e/ou indivíduo no cerne de uma comunidade. Dito de outra forma, os lugares sociais de maior visibilidade em uma sociedade cabem àqueles que também se incumbem de disseminar os modelos de comportamento valorizados por essa sociedade e, portanto, geram as políticas de estruturação hierárquica, tendo como ponto de partida seu próprio comportamento. Dessa forma, à medida que indivíduos e grupos vão se afastando desses paradigmas convencionados como os legítimos para o macrogrupo, vai-se instaurando a estranheza, que na maior parte das vezes, gera a discriminação. Num processo automático, esses grupos serão sufocados na tentativa de seu desaparecimento e de retomada, por parte de seus componentes, dos comportamentos previamente definidos.

As relações discriminatórias se dão também entre sociedades distintas, uma vez que seus valores e padrões tendem a se diferenciar por motivos histórico-políticos. Quando essas sociedades se relacionam num processo colonizatório, a discriminação surge imediatamente, até mesmo como forma de

defesa e preservação de valores autóctones. Não nos cabe aqui discutir as colonizações mais profundamente, mas, ainda que *un passant*, devemos recordar que a relação colonizador/colonizado nos aponta, desde as suas denominações, posições desiguais entre os povos em questão. Enquanto o sufixo da palavra *colonizador* marca o sujeito da ação, a palavra *colonizado* apresenta o sufixo indicativo daquele que sofre a ação. Isso significa que o encontro que se dá nessa situação –a da colonização– é passível de sobreposição de valores de um grupo em detrimento dos de outro.

Uma das ferramentas utilizadas para que, a partir dos encontros entre grupos e/ou sociedades distintas, alguns valores consigam subjugar outros é a *estereotipização*. De acordo com BHABHA (2003), os estereótipos são representações complexas, carregadas de simbolismos e que nos apóiam na identificação dos construtos sociais. Ainda que um ponto seguro para nossas relações, os estereótipos podem ser lidos de modos contraditórios ou equivocados. Dito isso, concluímos que os estereótipos podem nos servir, antes e acima de tudo, como mecanismos discriminatórios nas relações intra e intersociais.

Uma vez que os estereótipos são criações representativas dos objetos sociais, tendem a carregar as deformações típicas das operações lingüísticas, cambiando entre o observável e o fantasioso. As colonizações se serviram dessas criações estereotipadas dos grupos a que pretendiam colonizar de forma a submetê-los ao discurso do exótico e, assim, do que deve ser descredibilizado. Ainda segundo BHABHA (2003: 111), "o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução".

Cabe aos povos colonizados, em última instância, reestruturarem profundamente as relações sociais dentro de sua própria sociedade, uma vez que os valores dos colonizadores lhes são infringidos. Se num primeiro momento o repúdio à alteridade é mútuo, aos poucos, e por meio de instrumentais dos mais diversos, a cultura do colonizador vai infiltrando-se nos meandros da sociedade conquistada. Conseqüentemente novos estereótipos passam a circular nessa sociedade, bem como são reformulados aqueles já existentes.

As novas relações que se estabelecerão nessa sociedade – a colonizada – serão irremediavelmente alteradas, de tal forma que os lugares destinados aos subgrupos que a formam serão redistribuídos e seus componentes passarão por novo processo de auto-reconhecimento e recolocação perante à comunidade. Mesmo após o período colonial as sociedades colonizadas estarão marcadas pelo encontro com a outra cultura e, ainda mais grave, perderão o referencial, o modelo, que aprenderam a seguir.

De certa forma, o pós-colonialismo gera questões tão graves quanto o próprio período colonial. As colônias se afastaram demasiado de sua cultura primeira, mas não podem reconhecer os valores com os quais aprenderam a viver como sendo inteiramente seus. É nesse contexto que encontraremos Moçambique, cenário do mais recente romance de Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia*.

Não é a primeira vez que Chiziane questiona os anos que se seguiram ao pós-independência em Moçambique. Seus outros romances já discutiam o comportamento sócio-cultural do país, ainda que por outros vieses, mas sempre priorizando a cultura como processo permanente e o lugar do sujeito frente a essas mutabilidades, tal como nos lembra HALL (*apud* PADILHA 2005: 1):

> Não se trata de buscar, por essa rota, redescobrir algo que estaria encoberto ou sair à procura de essências soterradas na "origem", mas tentar encontrar sinais dos deslizamentos que o tempo propiciou e das genealogias em mutação.

Em *Niketche: uma história de poligamia*, encontramos Rami, uma mulher que, após 20 anos de casamento, descobre que o marido Tony, homem de boa colocação sócio-econômica, vive uma vida "fora da lei", pois é polígamo, ainda que, ironicamente, seja ele um oficial de polícia. Cansada de não tê-lo sempre em casa para dividir os problemas de criação dos filhos ou por suportar noites inteiras sem que ele venha para dormir, ela sai numa busca desesperada por suas pegadas, descobrindo, inclusive, que ele não faz questão de escondê-las.

Nessa busca, Rami encontrará outras quatro mulheres, vários filhos e muitas interrogações. Passará do desamparo à vingança, descobrindo nesse ínterim amizade, fraternidade e qualidades que não julgava ter: coragem, força, poder e capacidade para amar os outros e a si mesma.

A narrativa de *Niketche: uma história de poligamia* é densa, uma vez que abusa da linguagem para dramatizar, aproximando-se demasiadamente da contação de estórias, que não poupa palavras para vivificar situações, sentimentos e intenções. Dessa forma, de acordo com LEITE (2003), a narrativa assume um caráter moralizante, uma vez que o narrador/personagem, Rami, ao nos relatar sua saga, não economiza comentários e relatos de experiências alheias, para os quais exprime opiniões, engendra teorias e tira conclusões. Tomemos, como exemplo, o espaço que essa narradora dá para que mulheres sem nome, vendedoras de feira contem suas histórias:

> Quando o movimento declina, as mulheres sentam-se em roda, comem a refeição do dia e falam de amor. Um amor transformado em ódio, em raiva, em desespero, em trauma. Fui violada sexualmente aos oito anos pelo meu padrasto, diz uma. O teu caso foi melhor que o meu. Fui violada aos dez anos pelo meu verdadeiro pai.

> Ganhei infecções e perdi o útero. Não tenho filhos, não posso ter. (...) Eu levava muita pancada, diz outra. Ele trancava-me no quarto com os meus filhos e dormia com outras no quarto do lado (CHIZIANE,2003: 119).

Ao final do relato, cabe a Rami, retomar o fio narrativo e expor o que lhe foi passado por aquelas mulheres mais experientes, que lhe ensinaram que "aos homens nunca se deve prestar contas certas. Os homens foram feitos para controlar e as mulheres para trabalhar" (CHIZIANE,2003: 120). Ou ainda, compete também a Rami o poder da reflexão, do questionamento, quando ao fim de um conselho de família, ela conclui:

> Cerramos as nossas bocas e as nossas almas. Por acaso temos direito à palavra? E por mais que a tivéssemos, de que valeria? Voz de mulher serve para embalar as crianças ao anoitecer. Palavra de mulher não merece crédito. Aqui no sul, os jovens iniciados aprendem a lição:confiar numa mulher é vender a tua alma. Mulher tem língua comprida, de serpente. Mulher deve ouvir, cumprir, obedecer (CHIZIANE 2003: 154).

É a palavra e seu uso que darão a Rami a possibilidade da reflexão, revertendo o (não) lugar dessa mulher na sociedade: o de apenas ouvir. Ademais, a língua usada por ela será a do outro, a do colonizador e, como afirma FANON (1983: 17), "falar é (...) sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização".

Ela, então, apropriando-se dessa cultura irá interrogá-la e, de alguma forma, realizar os versos de Manoel de Barros invocados na epígrafe deste trabalho: "(...) repetir até ficar diferente". Pois, uma vez que a colonização pressupôs a cópia metonímica do colonizador por parte do colonizado, caberá à sua literatura utilizar os instrumentos apreendidos para subvertê-los.

Dessa forma, não somente a língua portuguesa tomará a feição transbordante e performática da contação de estórias africana, mas também utilizará signos próprios do ocidente, traduzindo-os e, ao mesmo tempo, sondando o lugar do sujeito, que submetido às novas convenções sócio-culturais, irá se mover, perdendo o referencial.

Rami dialogará durante toda a narrativa com seu espelho, voraz interlocutor, encarregado, como ela mesma afirma, de desvendar "o que há de errado" nela. O interessante é que esse espelho a fará cambiar entre a cultura tradicional de seu país e aquela que aprendeu como a "correta" – a cultura branca ocidental.

Se fizermos uma análise, um tanto apressada, da simbologia do espelho, imediatamente encontraremos suas significações no mundo ocidental e decifraremos o romance como sendo uma trajetória de auto-conhecimento da personagem, uma vez que ele é a representação do nosso inconsciente, como

nos narram estórias amplamente divulgadas entre nós, desde o mito grego de *Narciso* até *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Se optarmos por esse viés, conseguiremos fazer profunda investigação do romance e desvendaremos as facetas intervalares dos sujeitos coloniais e, como nos lembra PADILHA (2005: 6), perceberemos a realidade daqueles que se encontram "espremidos entre duas ordens de valores".

Mas, se optarmos por investigar o romance a partir de outros saberes, perceberemos que Chiziane derruba clichês e desestrutura o saber ocidental, que nos permitiria ler seu texto tendo como base o conhecimento psicanalítico.

O espelho ganha outra simbologia se conhecemos a lenda nagô sobre *o espelho de Oxum*, que narra a estória do rei Xangô, polígamo, cujas esposas Yansã e Oxum entram em disputa pela sua preferência. De acordo com o mito, Yansã se sente preterida e vai se vingar de Oxum. Esta num gesto de defesa, cega a outra utilizando seu espelho e refletindo a luz do sol em seus olhos. A moral da estória é que a serenidade, peculiar a Senhora das Águas, Oxum, é mais poderosa que a inclemência de Yansã, a Deusa das tempestades.

De forma inversa, em *Niketche: uma história de poligamia*, Rami, a princípio Yansã, revoltada com o desprezo de Tony-Xangô, se utiliza também de um espelho, só que ele não a cega, a faz ver, desnudando a verdade da tradição, que ela tratará de restituir com a serenidade de Oxum.

Para restituir a tradição, tendo como última e maior representante na narrativa, a poligamia, Chiziane indagará vários dos novos estereótipos impostos na sociedade moçambicana, revelando como eles deslocam ainda mais o subgrupo feminino para a periferia. Entre eles, podemos citar a obsessão ocidental pela estética da magreza feminina, que Rami contraporá ao seu próprio contexto: "Sou gorda, pesada, e ela magra e bem cuidada" (Chiziane, 2003: 15). Bem como a desvalorização das pessoas de certa idade e pela idéia ocidental de que o homem aparentará mais virilidade, quanto mais nova for sua parceira: "Quem disse aos homens velhos que as mulheres maduras não precisam de carinho?" (CHIZIANE, 2003: 13).

Enfim, podemos dizer que Chiziane se aproveitará dos dois mundos com os quais aprendeu a lidar – Moçambique e Europa – para compreender o que é ser mulher num mundo cujas leis nunca lhe são favoráveis. Dançando conforme a convenção, ela (re) criará seu espaço e se libertará de amarras ancestrais e modernas, proclamando sua independência:

> Dançar. Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar: A vida é uma grande dança (CHIZIANE, 2003: 16).

BIBLIOGRAFIA

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BARROS, Manoel. *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras branca*s. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GOMES, Marcelo Bolshaw. *O Espelho de Oxum [online]*.[acessada em 10 julho 2005]. Disponível no endereço: <http://thecauldronbrasil.com.br/article/articleview/322/1/5/>

HALL, Stuart. *Da diáspora*: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais Projetos Globais*: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Capulanas e vestidos de noiva: leitura de romances de Paulina Chiziane*. 2005 [cedido pela autora].

GEOGRAFIA LITERÁRIA, MADEIRA, SÉC. XX: A PROSA DE FICÇÃO

Thierry Proença dos Santos
Grupo de pesquisa "Madeira, século XX: literatura e cultura"
Universidade da Madeira

1. A construção do objecto de estudo que aqui nos traz assenta no pressuposto de que existe um fenómeno literário particular na Madeira. Por um lado, a interrogação que este assunto levanta é já em si uma especificidade madeirense. Pelo outro, os factos falam por si: há autores com profícuas memórias e experiências da ilha; o espaço insular tem inspirado temas e motivos literários; com a instalação da imprensa em 1821, inicia-se a produção de textos para consumo local; na segunda metade do século XIX, organizam-se álbuns e antologias de autores madeirenses; constituem-se tertúlias e, a espaços, surgem quezílias entre literatos. Na viragem para a década de cinquenta do século XX, vem a lume uma historiografia em três volumes e, a partir daí, tem-se publicado bibliografias de autores da região. A par das numerosas edições de autor, criam-se pequenas editoras, embora de actividade breve e irregular, dado o restrito mercado de bens culturais. Nesse mesmo período, com a massificação do ensino, alarga-se o público de leitores; instituem-se prémios literários e, a partir dos anos setenta, prolificam as iniciativas artísticas. Os *media* acompanham a produção intelectual, fazendo eco da vida cultural. Com o novo regime em 1976, intensifica-se a autonomia político-cultural. Em 1989, nasce a Associação de Escritores da Madeira. Muitos dos livros são prefaciados por uma personalidade afecta à vida cultural ilhoa. Na década de noventa, multiplicam-se, com regularidade, as edições de colóquios, conferências e revistas animadas por investigadores e escritores, contribuindo assim para a emergência, ainda que de modo tímido, de uma crítica informada à produção literária local.

Assim se vai constituindo, de facto, mau grado a sonolência cultural que parece definir as periferias, um sistema em que cabem um *corpus*, uma tradição literária, um naipe de criadores com público e até um mercado de coleccionadores das coisas impressas de e sobre a Madeira, que apontam para uma crescente identidade histórico-cultural. É, pois, este todo que corresponde ao critério comunicacional definido por Fernando Cristóvão (1983: 27-28), em prol de uma "consciência colectiva de integração" e de "um património reconhecido como próprio".

Por isso, vale a pena "repensar o regionalismo literário em termos de lugar e de possibilidade de discurso", como escreveu Maria Alzira Seixo (2005: 43). Para a ensaísta, dada a crescente globalização dos modelos de interpretação do meio envolvente, é preciso "dar lugar de relevo à voz da própria terra", num sistema cultural que "é em si mesma uma voz", um *locus* de enunciação, o que significa considerar a história dos centros hegemónicos como uma história local entre outras.

2. No que concerne a narrativa de ficção, convém tecer algumas considerações prévias, para melhor cercar, numa leitura diacrónica, os mundos e fundos em que ela se insere. Para obstar o não resolvido problema do *corpus* relativo à expressão local, valer-nos-emos da proposta de João David Pinto-Correia (1998: 9) que entende que a ele se deve ligar toda "a actividade escrita por parte de autores nascidos no Arquipélago da Madeira", bem como aqueles, "não tendo nascido na Região, devem ser considerados "madeirenses" de pleno direito, por dedicação, por amor, por adopção". Quer isto dizer que podemos definir o *corpus* em apreço como a soma dos textos, orais ou escritos, que participam na elaboração da identidade literária insular. O que faz integrar um texto na literatura afecta à Madeira é o facto de esse texto propor ao público madeirense, dadas as suas condições de produção, de difusão ou de leitura, o ponto de partida para um reflexão sobre ele próprio.

A título heurístico, podemos distinguir, na narrativa de ficção, as duas linhas de força indicadas por Maria Alzira Seixo, no ensaio já referido: a localização assente num regionalismo temático e a colocação da narrativa em modernos espaços cosmopolitas ou em mundos virtuais.

Na primeira vertente, identificámos duas direcções: a **narrativa histórica** e a **narrativa do quotidiano**. É claro que estas duas vias de exploração de uma identidade cultural, evoluirão, com o decorrer do tempo, quer nas intenções, quer nos discursos, de acordo com as novas tendências críticas e artísticas, na direcção de uma maior autonomia e singularidade.

Na segunda vertente, são propostas **narrativas de fantasia**, em que imperam ora um onirismo esteticizado, ora um clima fantasmagórico, ora um mundo abstracto. Colocam-se no plano da ficção pura, sem qualquer ligação com a realidade insular. O centro de interesses destes cultores não está na ilha, mas nos círculos literários de prestígio, na arte, no pensamento e na cultura de audiência internacional. Todavia, as situações imaginadas não deixam de sugerir metáforas do insulamento: seres lançados no limbo e perdidos no sonho, o conceito circular do tempo e do espaço, uma existência marcada pela iteração e por obsessões num microcosmo, inscrita num tempo suspenso.

2.1. Relativamente à narrativa **histórica**, podemos propor três fases no seu modo de reconstituir o passado: primeiramente, as obras de conformação

tradicional, ligadas às coordenadas do neo-romantismo, em que a História aparece como um factor de unidade e de identidade, numa escrita mais didáctico-cultural do que literária. Disso são exemplos *A Filha de Tristão das Damas* (1909) e *O Cavaleiro de Santa Catarina* (1941), de João dos Reis Gomes (1869-1950), bem como *Na Ilha dos Sonhos* (1954), de Amadeu Mimoso (1881 – pós-1959?).

Num segundo momento, surgem romances ainda de cariz historicista, mas com particular incidência no enredo familiar, relegando para segundo plano a situação ou figura histórico-lendária em proveito do enredo dos protagonistas, com seus desejos, ambições e desalentos. Obras disso mesmo ilustrativas são *Da Choça ao Solar - Narrativa Madeirense do Século XVIII* (1921), de João Vieira Caetano (1883-1967), *Saias de Balão* (1946), de Ricardo Jardim (1906-1990), a novela *A Neta do Morgado* (1967), de Carlos Cristóvão, e os romances *A Ilha e O Tempo* (1970) e *António e Isabel do Arco da Calheta* (1985), de João França (1908-1996). Este conjunto inscreve-se numa tendência naturalista em que se oculta a historicidade para realçar a vida privada das personagens, uma vez que a consciência histórica está muito próxima da consciência do real que o madeirense tem da sua terra.

Num terceiro momento, são de evidenciar o romance *O Último Cais* (1992) de Helena Marques e os contos de atmosfera madeirense, de José Viale Moutinho, escritor que constrói as suas narrativas em tons, por vezes, de amarga ironia, sobre figuras anónimas mas projectadas em momentos significativos da história insular, com o intuito de revisitar períodos "míticos" da cultura local. Em ambas as obras, o dramático sentimento do fluir do tempo, activado pela memória e pela consciência da identidade a que pertence, através do registo histórico (diários, fotos, cartas…), adensa-se ao longo do espaço percorrido em busca de tudo o que o tempo extinguiu ou transformou, como se não se pudesse fugir à ilha nem ao tempo.

São narrativas que se impõem como um passado colectivo e pessoal, sobre as ilusões e as oportunidades perdidas de que a ilha parece ser pródiga.

2.2. Relativamente à narrativa **do quotidiano**, entendida como experiência de vida que marcou o autor, levando-o a reflectir, na sua obra, sobre a condição humana e dos seus limites, sobre o conhecimento do real, podemos encará-la sob vários ângulos e modos de tratamento:

2.2.1. São de considerar as **narrativas de motivação socio-etnográfica**, sendo o conto, neste caso, o formato preferido. Cultiva-se um *estilo madeirense*, baseado na tentativa de transpor para a escrita os "falares" dos incultos, na projecção da cor local, na encenação de tipos humanos ilhéus ou frequentadores da Ilha, na evocação quer de factos e vultos históricos, quer de mitos locais, na expressão de uma sentida insularidade, ora motivo de orgulho, ora de frustração. Os cultores deste filão narrativo serão João Gouveia (1880-

1947), Alberto Artur Sarmento (1878-1953), João dos Reis Gomes, Teodoro Correia (1890-1955), Elmano Vieira (1892-1962), António Marques da Silva (1900-1978), Horácio Bento de Gouveia (1901-1983), João França, Ernesto Leal (1913-2005) e Carlos Cristóvão (1924-1998).

Desta categoria decorrem, desde os meados do século passado, narrativas baseadas na crendice popular, de carácter etno-fantástico ainda difuso, que projecta mundos, assustadores e sugestivos, com "grimas", videntes e feiticeiras, onde se registam fenómenos paranormais e prevalece o tópico da maldição e da loucura. Elmano Vieira, João França e Bento de Gouveia lançaram as bases desse tipo de narrativa, sem nunca nele terem investido a sério. Em todo o caso, vale a pena reter que pequenas peças deste registo têm vindo, recentemente, a lume, o que significa que esta veia, a que não falta caudal, a fazer fé no imaginário popular madeirense, poderá ganhar novo fôlego.

2.2.2. **A narrativa da memória insular** é aquela que tem vindo a dominar a produção de ficção literária. É o registo pessoal do tempo histórico e vivido, que flúi à margem dos factos históricos, mas ao sabor do quotidiano e do intimismo. A perspectiva histórica mantém-se, visto haver o delinear de um passado de que o autor ainda tem memória ou procura evocar. Movido pelo apelo da memória afectiva, o autor esforça-se por recriar o ambiente social e caracterizar a paisagem e as gentes que conheceu, propondo, deste modo, uma literatura-testemunho, num jogo em que se entrelaçam a crónica, a memória e a ficção. Nesta arrumação, incluímos os romances *Águas Mansas* (1963) e *Luísa Marta* (1986) de Bento de Gouveia, de claro recorte autobiográfico, e alguns contos de Ernesto Leal; os romances *Angélica e a Sua Espécie* (1993) e *Porque Me Lembrei dos Cisnes* (2000), de Irene Lucília Andrade, ficções de onde se desprende uma forte carga poética e surgem, não raro, considerações filosóficas sobre a vida de cunho existencialista, em que o veio narrativo corre por entre o cosmopolitismo e o insulamento. De assinalar, ainda, os romances *A Deusa Sentada* (1994), de Helena Marques, bem como *Um Dia Depois de Outro* (1999) de Margarida Gonçalves Marques, romances de ambiente "burguês", da memória feminina e das rotas da identidade. Acrescente-se, por fim, a narrativa *Dona Joana Rabo de Peixe* (1996), de João Carlos Abreu, que encena reminiscências dos anos quarenta e cinquenta, com o intuito de construir a imagem da identidade popular da freguesia de Santa Maria, no Funchal, através da evocação das relações existentes entre os diversos modos de estar e de (se) dizer.

Vemos, assim, renascer, num regresso da corrente regionalista, livros de recordações sobre a história da família ou dos lugares da infância – onde a ilha, apesar das carências, se afigura como o refúgio que abriga e protege. Em despeito de um tom impregnado ora de compaixão, ora de bonomia, esses

livros são actos simbólicos, que tendem a elevar o antigo equilíbrio social e a expressar o fascínio pelas origens, determinados pela angústia e pela saudade que a contemporaneidade pejada de incertezas suscita. No tocante a essa matéria, os primeiros anos do século XXI têm sido pródigos (Lília Mata, Francisco Fernandes, Berta Helena, Irene Lucília e Lídio Araújo).

2.2.3. Nas ficções de carácter **socio-económico**, logo de intenções sociais, a qualidade do testemunho do autor é tão importante quanto a qualidade da escrita literária: as narrativas procuram ilustrar tensões, quase sempre melodramáticas, da esfera social da Madeira. O expoente máximo deste género é Bento de Gouveia, escritor de ambientes populistas, numa escrita que articula os binómios individualista/colectivo, rural/urbano, ilha/mundo. Consulte-se, ainda, os frescos *No Vale de Machico* (1966), de Carlos Cristóvão, os contos de Jorge Sumares e a crónica romanceada *Minha Gente* (1985), de António Marques da Silva.

2.2.4. É de notar a **narrativa de costumes** que se preocupa com questões de carácter moral e com a gestão dos afectos, em ambiente tendencialmente urbano (as causas de desentendimento no casal moderno, dramas psicológicos e afectivos, enganos e desenganos). Desdobra-se, regra geral, em **aventuras** e **histórias de amor**, bem ou mal sucedidas, e de ideias contrárias às que regulam a vida social, com quadros relativos a desportos, lazeres e excursões, bem como marcas do fascínio pelo mundanismo e do culto da arte. A **análise social** do meio envolvente por um observador-narrador que reflecte ao mesmo tempo sobre a sua condição ou sobre o caricato de determinadas situações é outra via identificada, embora menos explorada.

Numa zona de fronteira com a paraliteratura, o "amor livre, mas intenso" e a exaltação da virilidade solicitam a imaginação de Carlos Martins (1909-1985). "Ateu de sólidas convicções", muito crítico da sociedade insular, mas defensor de um regionalismo cosmopolita, propõe, através dos romances *Madeira – Mar de Nuvens* (1945), *As Figuras de Proa do "Marco-Wanda"* (1977), *A Grande Paixão do Padre Abel Caim* (1968) e *O Grande Amor da Irmã Elsa* (1980), num registo individualista com recorte autobiográfico, passeios pelos lugares encantadores da ilha, "saídas" em bares e *night-clubs* e viagens pelo mundo. A este conjunto, podemos associar, devido a alguns aspectos de natureza diegética e até temática, o conto "Ana Maria" (1972) e o romance *Margareta* (1980), de Bento de Gouveia. Em voz feminina, são de frisar alguns textos de *Uma Rapariga Moderna* (1961), de Isaura de Passos Jardim (1892-1980), o romance inédito *O Capitão Tormenta* (1990) de Ângela Caires (1939) – pícaro e cáustico, a fazer fé pelo excerto que a antologia (1990) de Nelson Veríssimo revela –, e, sobretudo, os livros de contos *A Santa do Calhau* (1992) e *Para Ouvir Albinoni* (1995) de Maria Aurora Homem, onde, através de uma escrita "sensorial", a escritora ilustra o drama e os anseios da mulher, os aspectos anedóticos, mas

significantes dos pequenos meios, o leque de opções que a vida cosmopolita e desafogada oferece, o espírito conformista e egoísta dos homens, fazendo múltiplas vezes uso de um refinado humor irónico, com magistral desenvoltura, ou, mais raro, de um inusitado sentido trágico.

Problematizam-se os sectores da economia insular, os tradicionais (agricultura, bordados, emigração) e os que estão em franca expansão (turismo, comércio e serviços).

A esta voz do inconformismo juntam-se os *Contos de Maré-Cheia* (1995) de João Luís Aguiar, as *Estórias da Ilha e do Sufoco* (2001), de Luís Filipe Ladeira, bem como alguns trechos do romance *Porque me Lembrei dos Cisnes*, de Irene Lucília. Estes textos parecem inaugurar uma reacção ao ambiente político-social, enquanto projecto de sociedade, que tem, até à data, passado quase despercebido. Trata-se da narrativa de ambiente opressivo, directamente relacionada com "uma" Madeira, que se insinua como forma de desencanto e de protesto contra uma sociedade fechada sobre si mesma. No caso de Irene Lucília, as narrativas desembocam na ecologia, uma vez que nunca enveredou pela intervenção política. Apesar das possibilidades que oferece, este registo é pouco cultivado, talvez por não ter a desejada aceitação junto do público pressentido.

2.2.5. Tão discretas como marcantes, são de notar a **narrativa surrealista**, com Herberto Helder, e a **narrativa experimental**, com António Aragão. Ambos procuraram problematizar a natureza da realidade e da sua representação pela linguagem, numa escrita em que dominam as composições curtas ou fragmentadas.

Nos primeiros textos de Herberto Helder, designadamente "o quarto" (1963), "cães, marinheiros" (1968) e "Uma ilha em sketches" (1966)[1], surge um plano enigmático inscrito no plano do quotidiano. A ilha constitui, deste modo, um campo magnético que cria a ilusão de uma realidade fora da causalidade e da coerência.

Enveredando pelo caminho que o Surrealismo e as vanguardas posteriores abriram, António Aragão escreve, sob o signo da ironia e da inovação tipográfica, o romance experimental *um buraco na boca* (1971), ainda com fundo madeirense e actualidades internacionais, cuja "ordem de leitura dos textos (...) é arbitrária", como indica o autor. Em 1992, com *Textos do* ***Abocalipse*** –cujo nexo com a prosa anterior é materializado pela palavra "boca" no título–, António Aragão constrói situações do quotidiano, desconstrói discursos religiosos e políticos, sem referência directa ao lugar, num modo irónico e intrigante, com desenlace insólito e dramático.

1. Cf. *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 17, IV série, Março de 1966, pp. 60-64, republicado em *Photomaton & Vox* (Lisboa, 1979).

Recuperando alguns jogos experimentais em torno da materialidade do livro e das suas possíveis inscrições (foto e desenho, sobreposição de tipos textuais, disposições tipográficas), numa estética da fragmentação, do inacabado e de esboços líricos ficcionais, Guilhermina da Luz propõe *Seis Histórias sem História* (1995) e *Corpos de Penumbra* (1996), interpelando o leitor e partilhando com ele narrativas que sugerem angústias, vertigens e dúvidas.

Na esteira de semelhantes processos de escrita, surge, em 1996, o opúsculo *CoisaSimplesmente*, em que Octaviano Correia esboça, numa prosa lapidar, narrativas em torno de objectos banais movidos por forças ocultas, em ambiências pertencentes ao contemporâneo mundo ocidental, com desfechos inesperados, à procura do efeito de surpresa, numa inscrição do paranormal.

Com *As Ilhas d'Invenção*, "guião para uma identidade" (1999), Carlos Lélis renova o projecto experimental no campo da prosa, adoptando uma atitude lúdica ao fazer uso, com verve jubilosa e fina ironia, do potencial das várias expressões humanas, numa tentativa de síntese em aberto, procurando um efeito gráfico de movimento na escrita, de ressalto de ideias no pensamento, de expressividade na palavra, com jogos de associação de texto e ícones, transcrições várias, do popular ao erudito.

As referidas ficções narrativas visam a destruturação de discursos absolutos, quer políticos ou religiosos, quer académicos ou convencionais, procurando uma posição ética de recusa do totalitarismo e de pesquisa para a destruição do obsoleto, desmistificando o dado adquirido e potenciando a criatividade, numa zona de fronteira entre a ficcionalidade e a referencialidade.

2.3. Na última vertente, que qualificámos de **narrativa de fantasia**, a ficção resulta de uma **escrita desrealizante**, de inspiração onírica, fantasmagórico ou utópica. Nesta área da produção ficcional, são característicos os processos de escrita ligados à modernidade: o fragmento e o intemporal, o heterogéneo e o absurdo, o equilíbrio formal e a incerteza.

2.3.1 Em relação à **corrente decadentista-modernista**, não são muitos os cultores dessa sensibilidade, cuja definição não é fácil de fazer, dada a heterogeneidade de estilos e de intenções de escrita. Todavia, parece-nos aceitável associar a esta corrente autores como Albino de Menezes (1889-1949), que colaborou nas revistas *Orfeu 3* e *Presença*, o irrequieto espírito esotérico de Octávio de Marialva (1898-1992), Abel Almada (1904-1970), que fez parte do grupo da *Presença*, alguns textos de Ricardo Jardim e outros de Elmano Vieira, com *Do Livro Azul – Noveletas* (1959). Verifica-se em muitos textos destes escritores a tendência para se desinteressarem da realidade a que pertencem e se refugiarem na palavra e nos ideais. São estetas que cultivam o cosmopolitismo, o mundanismo e o artificialismo; sentem uma grande atracção pela beleza helénica, pelo motivo da máscara e pelo escândalo de motivação erótica.

2.3.2. Na viragem dos anos oitenta para os noventa, com Ana Teresa Pereira (1958) assistimos à exploração de um certo fantástico interior que alia esteticismo gótico, análise introspectiva, cinema de *suspens* e romance policial. A escritora coloca as suas criaturas em lugares ermos e situações de confronto e manipula-as de modo a levá-las aos limites da norma social, moral, psíquica e erótica. Reescreve obsessivamente o argumento que gira "em torno de dois seres que se amam, mas que vivem esse amor no limite da impossibilidade" (Quintal, 2004: 88). O fantástico interior torna-se, assim, um meio privilegiado de aventura pessoal em conformidade com uma escrita, lapidar e despojada, que procura dar a ler o irrepresentável na moldura da ficção. O medo e a morte pairam nos seus textos. Trata-se de um medo visceral, perante a sensação de estar habitada por uma presença parasita: os demónios, a barbárie e a selvajaria interiorizaram-se nas personagens do seu universo ficcional, até contaminarem os leitores.

2.3.3. Levando a abstracção a um nível mais elevado, Ana Margarida Falcão cultiva a simbologia, a filosofia e a geografia imaginária. Em *Z de Zacarias* (1992), romance desprovido de acção, reside o interesse na construção de um mundo fabulado, em que a autora aponta para uma crescente desumanização da comunicabilidade entre os seres. Assim sucede no livro de contos alegóricos, *Olargo, ou o Percurso de um Habitante* (1995), que giram "em torno de um espaço limitado, o Largo, que assume uma dimensão propiciadora de experiências ou percursos humanos marcados pela circularidade da rotina, uns, e, pela infracção, outros, concentrando todas as possibilidades de vida e de morte e gerando (...) um local que condensa o mundo"(Figueiredo, 2002: 220). Em ambos os livros, numa narrativa de antecipação, o leitor assiste à construção de atmosferas que suscitam a estranheza, um sentimento de insegurança, de heróis fragilizados e solitários, sendo que tais elementos remetem para um mundo "des-socializado", perigos esses existentes na sociedade actual, e para os quais se chama a atenção do leitor, convidando-o a manter-se vigilante.

3. Do que ressalta deste ensaio tipológico é que, no decorrer do século, a experiência da ilha é pensada em moldes diversos, ampliando as zonas do imaginário, incluindo até uma temática da desmistificação dos *clichés* que uma certa tradição literária nos foi habituando. Duas tendências se perfilam na produção literária da ilha: a primeira, sob o signo do regionalismo, numa busca de identidade regional e individual; a segunda, numa afirmação de identidade cultural, abrindo caminho quer para uma literatura cosmopolita, quer para a exploração do puro imaginário.

A esfera dos livros e autores ligados à Madeira assenta numa duplicidade ou multidimensionalidade, consoante o prestígio que cada um granjeou: entre os autores que ficaram e os que saíram, entre os que dizem a Madeira e os que dizem outro lugar qualquer, entre os que aceitam a ideia de pertencer ao meio

cultural madeirense e os que a rejeitam liminarmente, entre os que procuram o equilíbrio entre uma identidade cultural e o cosmopolitismo artístico e aqueles que optam por apenas uma destas vias, há um mundo ambivalente que é a sua condição, marcada pela diferença insular, e que, por isso mesmo, pode constituir um *corpus*. Daí se infere a justificação da tarefa que nos propomos levar a cabo, a saber, examinar parte do conjunto mais vasto de uma geografia literária *sui generis*, cuja recensão crítica está em curso e que retoma o desígnio, lançado por João David Pinto Correia, no ensaio *Os Militares e a Literatura Madeirense*, em contribuir "para o maior conhecimento social, literário e cultural da Madeira" (1998: 9-10).

Até porque, como observa Onésimo Teotónio Almeida: "Portugal só terá a beneficiar com o florescimento cultural das ilhas que gravitam à volta do seu centro mas que podem e devem gravitar simultaneamente à volta de si mesmas. Não no isolamento, mas na busca de si próprias e reescrevendo-se para se reflectirem colectivamente. O adjectivo do local não deve ser nunca restritivo nem normativo, mas apenas uma marca descritiva, identificadora, se preferirem. Dele é importante evoluir para o alto e para os lados" (2001: 191).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2001). "As Ilhas e os Mundos - Literaturas & Literaturas", em *Livro de Comunicações do Colóquio "Caminhos do Mar"*, Funchal: CMF – Departamento da Cultura.

CRISTÓVÃO, Fernando (1983). *Cruzeiro do Sul a Norte*. Lisboa: INCM.

FIGUEIREDO, Fernando (2002). "*Olargo* de Ana Margarida Falcão – A narrativa: autonomia e macrotextualidade (contos ou conto?)", em *Islenha*, n. 31, Funchal: DRAC.

PINTO-CORREIA, João David (1998). *Os Militares e a Literatura Madeirense – Reflexões e Notas*, Funchal: SRTC / DRAC.

QUINTAL, Rosélia (2004). "O labirinto da palavra em Ana Teresa Pereira", em *Islenha*, nº 35, Funchal: DRAC.

SEIXO, Maria Alzira (7 de Abril 2005). "Açores e Madeira", na rubrica "um livro por mês", em *Visão*.

CRUZANDO MARES, CRUZANDO OLHARES

Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO)

Resumo: Partindo do conto "O caminho de Santiago", do cubano Alejo Carpentier, cujo tema são as representações fantásticas das terras desconhecidas, que estimularam a aventura das grandes navegações no século XVI, indaga-se qual seria o estatuto dos relatos de viagem no imaginário contemporâneo. Num tempo de economia globalizada, no qual a grande mobililidade das mercadorias, do capital e das imagens não se estende às pessoas, pelo menos não se estende a todos os tipos de pessoas, o que a experiência de viagem ainda pode oferecer às narrativas? O esvaziamento do sentido da história e da dimensão do sagrado conferem outras significações aos deslocamentos espaciais, dando origem a uma literatura que se deixa contaminar pelo desencanto, decorrente de um mundo que perdeu todo e qualquer mistério.

Palavras-chave: narrativa, viagem, imaginário, espaço, fronteira, globalização.

O escritor Ricardo Piglia tem afirmado, em textos diversos[1], que só se pode narrar um crime ou uma viagem, isto é, que o narrador ou é um viajante, como já assinalara Walter Benjamin, ou um investigador. Ao reiterar essa idéia, Piglia não está, evidentemente, se referindo de maneira estrita a recortes temáticos. Está interessado em caracterizar a narrativa como tributária de experiências que supõem o ultrapassar fronteiras, sejam fronteiras espaciais, sejam fronteiras impostas pela ordem vigente. A ênfase conferida por Piglia aos deslizamentos entre territórios delimitados relaciona-se com o lugar a partir do qual pensa a literatura: isto é, como intelectual latino-americano, situa-se à margem da tradição cultural dos países centrais, pertence a uma cultura fronteiriça que se constitui em tensão com a tradição hegemônica.

Nesse sentido, ao dizer que o porto é o lugar ideal da narração, da literatura, de toda literatura, que o porto provoca a fantasia, a troca, o tráfico, a sexualidade[2], o escritor argentino traz à lembrança as narrativas dos viajantes dos séculos XV e XVI, que, recorrendo à imaginação, lançavam uma ponte entre dois mundos distintos, aguçando a curiosidade do europeu, no alvorecer da modernidade, em relação ao continente americano recém-descoberto. Alude a um imaginário espacial, alimentado pela existência de lugares situados além

1. Dentre eles, ver a entrevista transcrita em PIGLIA, Ricardo: *Ofício do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 73.

2. Apud BRATOSEVICH, Nicolas: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997, p. 199.

dos habituais – lugares distantes, onde, curiosamente, se encontrariam todas as ameaças, mas também, por outro lado, todas as cidades utópicas.

É em torno das representações fantásticas das terras desconhecidas, que estimularam a aventura das grandes navegações, que gira o conto "O Caminho de Santiago"(1958), de Alejo Carpentier, ambientado na Europa do século XVI. O personagem principal é um tal Juan, jovem espanhol que não resiste à tentação de correr mundo como "tambor de tropa": a idéia de viajar, marcando o ritmo da marcha dos soldados, lhe parece mais atraente do que ficar na aldeia e seguir a vida religiosa. No entanto, em suas andanças, acaba por contrair a peste e, com medo de morrer, faz a promessa de percorrer o caminho de Santiago, como peregrino, caso lhe fosse concedido o milagre da cura. Tendo escapado da morte, vai, então, Juan, convalescente, vestido com o hábito de peregrino, pisando o chão da Europa, sem pisar o chão das tavernas, em direção a Santiago de Compostela. À medida que o vigor físico se restabelece, continua a viagem, mas já não evita os vinhos. Atirado de surpresa a uma feira, conhece Juan Indiano, que se apresentava com um mico no ombro e um papagaio na mão e vendia, dentre outras coisas, dois jacarés empalhados, afirmando que os trouxera de Cuzco. O viajante fala das maravilhas das Índias Ocidentais e Juan Romeiro se deixa encantar pela narrativa dos prodígios que o outro conheceu:

> Esquentado pelo vinho, o indiano começa a falar dos prodígios menos divulgados: de uma fonte de águas milagrosas, nas quais os velhos mais curvados e entrevados mergulhavam e logo saíam com a cabeça coberta de cabelos lustrosos, as rugas alisadas, a saúde recuperada, os ossos desentorpecidos e tesão suficiente para emprenhar um exército de amazonas.(...) Havia também uma cidade, irmã de Jauja, onde tudo era de ouro – até as bacias dos barbeiros, as caçarolas e os tachos, o aro das rodas das carroças e as lamparinas[3].

Seduzido pelo discurso de Juan Indiano, Juan Romeiro larga o hábito de peregrino e embarca para as terras americanas, onde não encontra ouro, nem sereias, nem fontes de juventude. Encontra intriga, competição, num povoado recém-fundado, no qual a ambição acirra a violência. Nas terras americanas, as lutas religiosas travadas no continente europeu parecem perder o sentido, assim como todas as leis e proibições se flexibilizam. Juan rejeita os costumes diferentes, a falta de vinhos, a natureza e o clima da América e promete a si mesmo que se conseguir voltar para a Europa, fará o Caminho de Santiago. No entanto, ao pisar de novo o solo europeu, Juan, agora denominado Juan Indiano, ao invés de cumprir a promessa, apresenta-se nas feiras, narrando as maravilhas das Índias Ocidentais e convence um tal Juan Romeiro que se encaminhava para Santiago de Compostela a embarcar num navio em Sevilha,

3. CARPENTIER, Alejo: *Guerra do Tempo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, pp. 27-28.

rumo a Manoa, onde haveria mais ouro do que as tropas eram capazes de trazer da Nova Espanha.

Carpentier tematiza o fascínio das viagens, ou melhor, o fascínio exercido pelos relatos de viagem, verdadeiros ou imaginários, naquele momento em que a Europa estava em crise: a religiosidade medieval estava em ruínas, assim como os valores da sociedade feudal teocrática. A miséria e a doença se espalhavam. Juan Indiano era, então, a outra face de Juan Romeiro, a face que apontava para o desgaste do maravilhoso cristão, disciplinado, regulamentado no milagre, e para a força crescente do maravilhoso propriamente dito, que não se restringia ao arbítrio de um só Deus, contando com inumeráveis forças sobrenaturais. O conto nos reporta a esse momento que, como observou Gerd Bornheim[4], caracterizou-se pela tensão estabelecida entre dois tipos de narrativa: a que tinha a Bíblia como referência para tudo e a que deslizava para um universo povoado de monstros, seres estranhos, ilhas de pérolas, montanhas de ouro. As figuras do peregrino e do viajante se sobrepunham, se trocavam, como acontece com Juan Romeiro e Juan Indiano: trata-se do homem dividido entre os referenciais do passado e o apelo do novo. Quando prevalecia o espírito do peregrino a significação da viagem não ultrapassava a identidade do mesmo. Quando prevalecia o impulso para a grande viagem, falava mais alto a aventura de se lançar ao desconhecido, de conferir os prodígios que povoavam as narrativas e ainda que esses prodígios não fossem encontrados nas terras distantes, continuavam a povoar o imaginário, movendo o comércio das feiras e em escala maior o mercantilismo incipiente.

Viajante e peregrino, entretanto, eram frutos da mesma inquietação e cada qual, a seu jeito, buscava uma saída para os males que assolavam o contexto europeu da época. Não é à-toa que Erasmo, no *Elogio da Loucura*, escrito em 1509, considera, loucos os viajantes que, por um lucro magro e duvidoso, correm através dos mares e dos ventos colocando em risco uma existência que dinheiro nenhum poderia restituir, mas também julga loucos os peregrinos, que largam "a casa, mulher e filhos para ir a Jerusalém, a Roma, ou então a Santiago onde nada os chama".[5]

Erasmo olha o mundo com distância e ironia, a partir da certeza de que a única verdade está na Sabedoria divina e de que a única busca válida é a busca interior, voltada para o encontro com Deus. Seu livro é um longo monólogo no qual a Loucura, diante de um auditório repleto, faz o elogio de si mesma. A loucura a que o autor se refere é aquela que contamina a razão, que se encontra no âmago da própria razão, disseminando-se de tal forma que ninguém dela

4. BORNHEIM, Gerd. "A descoberta do homem e do mundo", em *A Descoberta do homem e do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

5. ROTTERDAM, Erasmo: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 60.

escapa, nem os sábios, nem o clero e nem Cristo, já que se revestiu da natureza humana. Torna-se, assim, impossível traçar limites entre sanidade e insanidade. A loucura subjaz a tudo que é humano, é inerente ao homem, à sua presunção, à sua vaidade.

Por outro lado, a associação entre o mar e a loucura já se manifesta, no século XV, através do estranho hábito de se escorraçarem os loucos das cidades, confiando-os aos marinheiros, mercadores e peregrinos, como informa Michel Foucault. Daí surgem as chamadas "naus dos loucos", navios que carregavam insanos em busca da razão. O autor destaca, então, o caráter simbólico desse hábito:

> Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval – situação simbólica e realizada ao mesmo tempo pelo privilégio que se dá ao louco de ser fechado às portas da cidade: sua exclusão deve encerrá-lo; se ele não pode e não deve ter outra prisão que o próprio limiar, seguram-no no lugar de passagem[6].

É também a partir de uma geografia semi-real e semi-imaginária, que, no final do mesmo século XV, os homens vão se lançar ao mar para empreender as grandes navegações. Vão se lançar ao desconhecido, "ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo", para usar as mesmas expressões de que Foucault lança mão ao descrever a viagem das naus dos insensatos. Mas, ao contrário dos loucos cuja "única pátria é a extensão estéril entre duas terras que não lhe pertencem" e que, por isso, acabavam não tendo para onde regressar, a viagem do navegante só se realizava plenamente se houvesse o regresso que dava notícia da viagem, ou seja, a aventura náutica era tributária da experiência do relato. A nau dos loucos era o barco da viagem sem volta e, portanto, silenciosa. A nau dos navegantes era o navio daquela loucura que organiza seu próprio discurso sedutor e com ele atua sobre a realidade: o relato do louco viajante alimentava as novas viagens, seduzindo o ouvinte. Se no solo americano as estratificações sociais pareciam desfeitas, estando todos equiparados na luta pela sobrevivência e pelo enriquecimento, nas narrativas dissolvia-se mais uma fronteira: a existente entre o fantástico e a realidade.

Por um viés diferente do adotado por Carpentier, Juan José Saer retoma o tema do relato de viagem suscitado pelas grandes navegações, com a publicação de *El Entenado*, em 1983. Nesse romance, problematiza-se a dificuldade de narrar quando os referenciais de origem são perdidos, quando o desenraizamento não permite a organização da experiência num relato coerente. *El entenado* se estrutura como uma narrativa autobiográfica, escrita na

6. FOUCAULT, Michel: *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p.12.

velhice, para resgatar o sentido da experiência vivida na adolescência, por um marinheiro do século XVI. Este, apartado dos companheiros de viagem, em função de um ataque realizado pelos indígenas, se vê obrigado a conviver, durante dez anos com uma tribo de antropófagos. Toda visão que temos dos indígenas é permeada pela interpretação do narrador e, entre os fatos e o momento em que começa a narrar, temos a mediação de um longo tempo, durante o qual o narrador vai se readaptar à cultura ocidental e aprender a ler e escrever com a ajuda de um padre. Daí resulta que o ato de escrever as memórias se confunde com a busca de entendimento do ocorrido no passado, e o movimento da escritura segue os percalços da reflexão e da dúvida.

Em compensação, a metáfora dos vários nascimentos do personagem, que pontua o romance, confere, em certa medida, legitimidade ao seu relato. Nascer significa estar diante de um mundo desconhecido, cujas leis temos de aprender sem que disponhamos de nenhum aparato anterior que nos ajude a compreendê-lo:

> Nunca se sabe quando se nasce: o parto é simples convenção. Muitos morrem sem terem nascido; outros nascem apenas, outros mal nascem, como abortados. Alguns, por nascimentos sucessivos, vão passando de vida em vida, e se a morte não viesse interrompê-los, seriam capazes de esgotar o ramalhete de mundos possíveis à força de nascer uma vez após outra, como se possuíssem uma reserva inesgotável de inocência e de abandono[7].

O personagem de Saer nasce três vezes. A primeira vez, como um menino europeu, vítima da orfandade, vivendo, em meio às prostitutas, no porto, onde circulam as narrativas dos marinheiros. Diz, então, o narrador:

> Na boca dos marinheiros tudo se mesclava; os chineses, os índios, o novo mundo, as pedras preciosas, as especiarias, o ouro, a cobiça e a fábula. Falava-se de cidades pavimentadas de ouro, do paraíso sobre a terra, de monstros marinhos que surgiam subitamente da água e que os marinheiros confundiam com ilhas, de modo que desembarcavam sobre seu lombo e acampavam entre as anfractuosidades de sua pele pétrea e escamosa[8].

Seu segundo nascimento se dá como conseqüência da viagem ao Novo Mundo, como agregado de uma tribo indígena, tendo que tentar decifrar a linguagem e os hábitos de uma cultura totalmente nova para ele. O terceiro ocorre quando volta à Espanha, reaprende a viver entre os europeus, readquire o idioma materno esquecido, sendo também introduzido no mundo da escrita. A experiência de descentramento que, de início, o silencia, não permitindo que, ao retornar, tenha o desempenho verbal de Juan Indiano, tornará possível, anos

7. SAER, Juan José: *O enteado*, São Paulo, Iluminura, 2002, p. 41.

8. Idem, p, 13.

mais tarde, a construção de um relato que não repete os dos marinheiros dos portos, mas se constitui numa indagação sobre a maneira como diferentes culturas lidam com o medo, com os desejos, com o desconhecido. A narrativa de viagem, no romance, é veículo para a problematização da fragilidade do próprio ser humano, pondo em xeque as certezas do chamado mundo civilizado. Do povo antropófago, o marinheiro destaca a luta pela sobrevivência diante das intempéries e a angústia silenciosa de viver num tempo cíclico, pautado pela repetição do ritual de devoração de carne humana, que, no entanto, os ajuda a dominar as inquietações. Mas assinala também a delicadeza, o pudor, a higiene, a consideração com o próximo e a civilidade que caracterizam os indígenas. E declara:

> Durante anos, despertava dia após dia sem saber se era besta ou verme, metal em sonolência, e o dia inteiro passava entre dúvida e confusão, como se tivesse estado enredado num sonho obscuro, cheio de sombras selvagens, do qual me libertava apenas a inconsciência noturna. Mas agora que sou um velho percebo que a certeza cega de ser homem e só homem nos irmana mais com a besta do que a dúvida constante e quase insuportável sobre nossa própria condição[9].

Como se pode perceber, as palavras do personagem de Saer colocam sob suspeita as certezas canônicas da chamada civilização ocidental e nos remetem para a crise dos paradigmas da modernidade, crise esta que, desde a segunda metade do século XX, só tem se acirrado. Diante desse quadro, caberia, então, perguntar sobre o estatuto dos relatos de viagens no imaginário contemporâneo. Qual o lugar de onde se relata a viagem? O da razão, que organiza a experiência, segundo um fim na história? O da loucura, que denuncia a falácia da ordenação causalista e teleológica? O da fé, que despreza esses dois lugares mencionados em nome da ordem divina? Que outro Juan tomou o lugar de Juan Romeiro e Juan Indiano? Segundo George Balandier, o homem contemporâneo acha-se sob esses aspectos numa situação nova, sua relação com os espaços teria se tornado mais complexa e múltipla:

> Ele adquiriu em algumas décadas o conhecimento real de um espaço aberto: o dos universos que a pesquisa espacial, com suas máquinas habitadas ou não, lhe faz descobrir; o de uma Terra tornada acessível em todas as suas regiões ou quase, pela vulgarização das viagens de longa distância. È uma mutação mais imprevisível em suas conseqüências que aquela da época das grandes descobertas, a partir dos séculos XV e XVI, período durante o qual se deu a primeira modernidade européia[10].

Pode se acrescentar às mutações apontadas acima aquelas decorrentes das tecnologias digitais, que criam o espaço das redes, introduzindo uma espécie de

9. Idem, p. 102.

10. BALANDIER, Georges: *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997, p. 234.

sobre-realidade virtual. Quer nos parecer, então, que, numa certa vertente da literatura, a figura que surge é a de um Juan cujo relato se deixa contaminar pelo desencanto, decorrente da circulação num mundo que perdeu todo e qualquer mistério; um Juan que já nem sequer articula o discurso da dúvida, como faz o narrador de *El Entenado*. A temporalidade vazia em que se move não aponta senão para o presente, no qual o diferente não é surpresa nem promessa, podendo ser visto como mera presença incômoda. Espaço e tempo, categorias indissociáveis, esvaziam-se quando o próprio caminho da história perde a direção e o sagrado já não aponta para um além estimulador do imaginário, voltando-se para a vida imediata.

Nesse sentido cabe lembrar o livro *Passaporte,* de Fernando Bonassi, publicado em 2001. Com o subtítulo de "relatos de viagem", compõe-se de mini-histórias que funcionam como flashes fotográficos de dramas captados pelo olhar do narrador, a partir de suas viagens pelo Brasil, pelas Américas e pela Europa. Com a cor e o formato de um passaporte, estrutura-se como uma colagem de pequenos relatos, fracionando-se, assim, a forma tradicional das narrativas de viagem. Os microtextos, embora sejam datados, não se articulam numa seqüência temporal, não obedecem a uma cronologia linear, podendo ser lidos em qualquer ordem, tornando-se, portanto, autônomos – os mais antigos são de 1987, mas a maioria se distribui ao longo de toda a década de 90. Dispostos de maneira irregular em cada página, como se fossem os carimbos de um passaporte, os relatos são como peças que se espalham, sem que haja um centro, evitando-se as conexões entre elas: peças soltas resultantes do estilhaçamento de uma ordem narrativa que pudesse conferir uma inteireza ao livro. Desse ponto de vista, tem-se uma narrativa fraturada, "em pedaços", que já não se configura como um todo orgânico e sim, como um quebra-cabeça, como sugere a epígrafe, retirada de *Trilogia suja de Havana,* de Pedro Juan Gutiérrez. A geometria fracionária do texto de Bonassi, colocando em destaque a dimensão espacial, em detrimento dos nexos temporais, confere ao livro um caráter de álbum de fotografias verbais, coladas de maneira aleatória, obedecendo apenas a uma ordenação numérica arbitrária.

Um olhar irônico, mordaz, faz sobressair, em cada um dos locais por onde o narrador passa, a miséria da condição humana, através da apresentação de cenas que imprimem aos relatos de viagem uma profunda amargura, justificando, ao mesmo tempo, a estampa de uma gilete na capa do livro e o texto da contracapa que define *Passaporte* como "instantâneos sórdidos da pós-modernidade", "cartões postais da desilusão". Veja-se o seguinte microrrelato intitulado "Turismo Ecológico":

> Os missionários chegaram e cobriram das selvagens o que lhes dava vergonha. Depois as fizeram decorar a ave-maria. Então lhes ensinaram bons modos, a manter a higiene, e lhes arranjaram empregos nos hotéis da floresta, onde se chega de uísque

> em punho. Haveria uma lógica humanitária exemplar no negócio, não fosse o fato de as índias começarem a deitar-se com os hóspedes. Nada faz com que mudem. Seus maridos, chapados demais, não sentem os cornos. De qualquer maneira, todos levam o seu. Só mesmo esse Deus civilizador é quem parece ter perdido outra chance. (Cuiabá – Brasil – 1995)[11].

Os dois primeiros períodos fazem lembrar a maneira pela qual Oswald de Andrade reconta a "descoberta" da América, mas Bonassi se refere a uma situação atual: não se trata da aventura marítima do europeu do século XVI, que embora tivesse cunho comercial, envolvia vários riscos, inclusive o do encontro com o Outro. Trata-se do turismo ecológico, que se constitui em negócio bem rendoso, explorado por empresas transnacionais, e voltado para oferecer ao viajante a diferença como espetáculo. Compra-se um pacote com o tipo de viagem que se deseja fazer, para viver, temporariamente, de maneira segura, a experiência da diferença, que se transforma numa pseudodiferença. A Terra, que, como disse Balandier, tornou-se acessível em todas as regiões, pelo menos para uma elite mundial, já não oferece espaços inexplorados, e viajar, no caso, torna-se uma experiência previsível. No entanto, entre a cena do presente, tal como descrita por Bonassi, e as vividas pelos conquistadores no passado, no que diz respeito ao espírito mercantil, a diferença não é substancial – até os personagens envolvidos são os mesmos, não faltando nem os missionários.

Um outro "instantâneo", de número 055, intitulado, "Fronteiras", mais descritivo do que narrativo, dá conta de uma situação diversa, que é conseqüência dos limites rígidos que se impõem entre territórios, quando se trata do deslocamento dos excluídos:

> Cercas reforçadas & enterradas com alicerces de concreto para baixo& além de túneis possíveis, dividindo um deserto em dois desertos. Os Estados Nacionais palpáveis como cacos de vidro. Guardas sérios, quase soldados, mais que autorizados, prestes a... Um movimento em falso e... Muit'a'tensão. Mochilas, poder de fogo, remela & mau-hálito. Passaportes esquecidos, passaportes aquecidos, suados, naftalínicos – passados de mão em mão como coisas bentas ou boas biscas. Animais humanos de olhos arregalados, preparando botes, encoxando guichês. (Dresden/Teplice –Alemanha/República Checa – 1998)

Num parágrafo, o autor nos faz lembrar que a grande mobilidade das mercadorias, do capital e das imagens, no mundo globalizado, não se estende às pessoas, pelo menos não se estende a todos os tipos de pessoas. Para a elite cosmopolita é possível viajar escolhendo livremente o destino, segundo seus desejos. Para os emigrantes em busca de meios de subsistência nos países hegemônicos, as fronteiras tendem a ser cada vez mais intransponíveis.

11. BONASSI, Fernando: *Passaporte (relatos de viagem)*, São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

Juan Indiano poderia, então, ser, hoje, aquele que tenta retornar aos centros de onde partiram seus longínquos antepassados. Nesse caso, a aventura estaria em conseguir passar pelas fronteiras de um mundo de economia globalizada, mas marcado por uma crescente segregação espacial. Os migrantes que conseguem chegar do outro lado podem, em alguns casos, relatar seus progressos materiais para os que ficaram e atrair mais e mais migrantes, que realizam a viagem em sentido contrário dos conquistadores das terras americanas, sendo guiados pelo sonho de entrar no paraíso do consumo, a cuja porta foram barrados em seus países de origem. Em caso de retorno à terra natal, Juan Indiano já não precisaria se apresentar na feira com um papagaio e um mico nos ombros, apregoando as maravilhas de um mundo mágico. A tarefa de construir o imaginário de uma terra sem males, no mundo contemporâneo, ficou a cargo da publicidade veiculada pelos meios de comunicação: foi-se o tempo dos prodígios anunciados nos pregões das feiras.

Nesse quadro, como fica a observação de Ricardo Piglia citada no início desse ensaio? O que a experiência da viagem ainda pode oferecer às narrativas? A resposta está na idéia de deslocamento que lhe é inerente. Deslocamento que não precisa ser geográfico, que pode ser traduzido como um deslizamento até outra enunciação, como uma tomada de distância em relação à própria palavra. Deslocamento como esforço para captar outras narrativas deixadas à margem pelo discurso fechado do poder ou como esforço para sair de um lugar fixo, sair do centro, para ouvir o que o outro tem a dizer. Trata-se, portanto, de um tipo de viagem que encontra seu espaço na própria literatura, constituída como um lugar em que é o outro que fala. Da mesma forma, para Ricardo Piglia, o crime que dá origem às narrativas é engendrado no próprio ato de narrar. Ou porque o escritor, como um delinqüente, apaga suas pegadas, perseguido pelo crítico, decifrador de enigmas; ou porque, num diapasão mais político, o escritor é o detetive que se propõe a desvendar as narrativas falsificadoras geradas pelo sistema de construção de histórias do poder. Assim, ainda que por um caminho tortuoso, podemos concordar com o escritor argentino e concluir que continuam a ser os crimes e as viagens que estimulam a ficção latino-americana.

BIBLIOGRAFIA

BALANDIER, Georges: *O contorno: poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

BONASSI, Fernando: *Passaporte (relatos de viagem)*, São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

BRATOSEVICH, Nicolas: *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.

CARPENTIER, Alejo: *Guerra do Tempo*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

FOUCAULT, Michel: *História da Loucura*, São Paulo, Perspectiva, 1991.

NOVAES, Adauto: *A Descoberta do homem e do mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo: *Ofício do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994.

ROTTERDAM, Erasmo: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Martins Fontes,1997.

SAER, Juan José: *O enteado*, São Paulo, Iluminura, 2002.

DO QUESTIONAMENTO DA NORMA À TRANSGRESSÃO DA LEI: OS (DES)CAMINHOS PERCORRIDOS POR JOÃO ANTÔNIO

Vima Lia Martin
Universidade de São Paulo-USP

Resumo: Os contos do brasileiro João Antônio (1937-1996) caracterizam-se por expressar com acuidade os dramas que afligem os excluídos sociais – personagens preferenciais do escritor. Em "Fujie", narrativa publicada no livro de estréia do autor, a tensão social entre norma e conduta, típica de sociedades mais jovens, como a brasileira, é expressa no próprio nível da ação narrativa, já que o dilema vivido pelo protagonista da história sugere, simbolicamente, a transgressão da Lei responsável pela organização da moderna sociedade de classes e, nesse sentido, rasura os limites que separam o universo da ordem e da desordem.

Palavras-chave: Literatura brasileira, João Antônio, contos, tensão social, marginalidade, transgressão.

Na organicidade formal e temática que preside a elaboração narrativa do livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), obra de estréia do escritor João Antônio (1937-1996), presentifica-se um dado bastante significativo da esfera social brasileira: a tensão entre norma e conduta que, se pode ser detectada em todo agrupamento social, é ainda mais aguda na formação histórica dos países colonizados. Desse modo, os discursos e as ações das personagens socialmente marginalizadas que protagonizam seus nove contos expressam profundamente essa tensão já que, ocupando um lugar marginal, voluntariamente ou não encontram-se apartadas da norma.

Desde os primórdios da formação de nossa nacionalidade, passando pela Independência e chegando até os dias de hoje, as conseqüências do descompasso existente entre a norma e a conduta são marcantes. A pouca interiorização das regras sociais, a manutenção do trabalho forçado ou semi-forçado e a falta de direito dos pobres são traços importantes que acompanharam as transformações da História e mantêm-se, com algumas modificações, na sociedade brasileira da atualidade. E é justamente esse descompasso que é flagrado pelas narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O projeto estético-ideológico que subjaz à elaboração da obra empenha-se em revelar o desacordo existente entre as subjetividades e as ações dos excluídos e a norma social que, em última instância, só faz legitimar os privilégios das elites.

Os nove contos do livro estão divididos em três seções: "Contos gerais", "Caserna" e "Sinuca". Na primeira parte, as histórias são protagonizadas por

"otários": trabalhadores remediados que, angustiados, tentam se enquadrar no mundo da ordem; na segunda parte, destaca-se o drama de rapazes que, dentro dos quartéis, deparam-se com a privação, a violência e o autoritarismo das estruturas de poder. E, por fim, as narrativas de "Sinuca" retratam a experiência da malandragem, relacionada principalmente ao vício do jogo. Nas franjas da ordem, observa-se a instauração de uma ética própria – a ética da malandragem -, que afirma um modo de vida individualista e profundamente solitário.

Um mesmo elemento unifica todos os inquietos protagonistas: o andar, o perambular. As personagens que figuram nos "Contos gerais", incapazes de interiorizar a ideologia burguesa, pautada em valores como o trabalho e a família, parecem caminhar atrás de um sentido maior para suas ações; os soldados de "Caserna" percorrem os espaços exíguos dos quartéis, como bichos enjaulados que não têm para onde ir; e os malandros de "Sinuca" andam atrás de oportunidades para "se darem bem", driblarem a exclusão a que estão submetidos. Todas essas personagens parecem perseguir uma definição para suas próprias identidades que se encontram cindidas, esgarçadas. Solitários num mundo esvaziado de valores qualitativos, todos se sentem profundamente perdidos e frustrados.

De todo o conjunto do livro, um conto, porém, destaca-se dos demais. Trata-se de "Fujie", a última história de "Contos gerais", protagonizada por um rapaz capaz de vislumbrar um objeto que verdadeiramente motiva o seu desejo. Nessa narrativa, a temática social parece ser deixada de lado e ganha a cena um tema mais lírico, o das relações amorosas. Acontece, porém que, como buscaremos demonstrar, um dos principais sentidos desse conto reside justamente - e mais uma vez - na formulação de uma tensão entre norma e conduta e, nesse sentido, ele estaria em profunda consonância com o restante das histórias que compõem a obra.

A tensão entre norma e conduta em "Fujie"

Duas interessantes epígrafes antecipam o assunto que será desenvolvido em "Fujie": "Nem tu mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada./ Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão" ("O dia da criação", de Vinícius de Morais) e "Alteração na vida. Meus olhos tristes." Como se vê, o tema da sedução feminina e a idéia da tristeza decorrente de uma "alteração na vida" se colocam como elementos importantes, orientando antecipadamente a leitura do texto.

O presente da narrativa situa-se um dia depois da cena de amor –clímax da história– rememorada pelo narrador-protagonista, cujo nome não é revelado. Antes dessa cena final, temos a sua memória que reconstrói alguns episódios que se reportam ao início de sua adolescência e à época em que conheceu e se aproximou de Toshitaro, seu melhor amigo, cinco anos mais velho.

Ainda menino, o narrador começou a lutar judô sob a influência do pai. E na Liberdade, bairro paulistano oriental onde se situava a academia, conheceu Toshitaro, que lhe apresentou as belezas da cultura japonesa: "Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei. Não me arredava daqueles ambientes. Gostei demais. Judô, folclore japonês, depois teatro, fotografia. Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo!" (p. 28)

Com o passar tempo, a amizade entre os dois foi se estreitando mais e mais. Aos dezesseis anos, ao terminar o ginásio, o narrador, "gente pobre" (p.29), precisava trabalhar. E a solução para o seu futuro adveio rapidamente. O pai de seu amigo Toshi, seu Teikam, era fotógrafo e o garoto passou a trabalhar em seu estúdio.

Há que se notar que, embora o narrador possua um pai relativamente presente e participante de seu desenvolvimento, Toshitaro divide com esse pai biológico aspectos que dizem respeito à função paterna. Como explicita o texto, Toshi, espécie de espelho para o amigo mais novo, introduz o rapazola no universo da cultura japonesa, o que significa uma ampliação qualitativa de seus horizontes culturais. Nesse sentido, Toshi compartilha com o pai do narrador a função que simbolicamente é atribuída, em nossa sociedade, ao ente paterno: a introdução do filho no universo da cultura. A função paterna exercida pelo amigo mais velho é sugerida em várias passagens da narrativa. Numa delas, uma digressão do narrador instaura uma espécie de confusão entre os dois seres:

> Sujeito espetacular, enorme no tatami e fora dele. Aprendi mais com Toshi do que com os três professores que já tive. **Só me abro mesmo é com meu pai – eu penso que é defeito de criação**. Fico gostando de uma coisa e não digo a ninguém. Assim como quando me encho demasiado com um aborrecimento e a raiva cresce, me tranco num lugar e choro que nem criança. Pois um dia falávamos. Uma patrícia de Toshi nos cumprimentou, passando. Grandiosa!
>
> Toshitaro ria. Ria.
>
> – E você já sabe tudo o que é bom... (p. 29) (grifos nossos)

Como se vê, ao afirmar "só me abro mesmo é com meu pai", o narrador faz uma consideração que acaba ficando "solta", pois não se relaciona diretamente com as observações anteriores e nem é retomada posteriormente. Chegamos a pensar, inclusive, por uma questão de coesão, que o verbo falávamos ("Pois um dia falávamos") deve se referir ao narrador e a seu pai e não ao narrador e a Toshi, que é o que de fato acontece. A aparente independência desse enunciado só se justifica com a ambigüidade que nos permite identificar o melhor amigo à imagem do pai, ambos fundamentalmente importantes na formação pessoal do narrador.

Em outra passagem, a identificação entre o amigo e o pai se dá através de uma interessante construção paralelística:

> Quatro datas coincidentes: a primeira barba, dezoito anos, casamento de Toshi, minha faixa marrom.
>
> Fizeram lua de mel numa estação de águas.
>
> **Toshitaro casado. Papai engordando**. Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem (p. 30) (grifos nossos).

Nesse fragmento, impossível não atentar para "Toshitaro casado. Papai engordando". Como proclama o senso comum, os homens costumam engordar depois do casamento e, por isso, mais uma vez, fica fácil superpor as duas imagens. A continuação do período ("Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem") sugere um espelhamento do narrador na(s) figura(s) anterior(es). A passagem do tempo afeta a todos e, se incide diretamente na(s) vida(s) de Toshi/papai, também imprime suas marcas no próprio narrador. Importante ainda é perceber, no início do fragmento, como o casamento de Toshi aparece intercalado aos sinais que atestam o amadurecimento do narrador – sua primeira barba, a maioridade, a troca de faixa no judô. Essa enumeração não é fortuita. Sem dúvida alguma, o sofrimento e o prazer relacionados ao desejo sentido pela mulher de seu melhor amigo, concorrerá, de certo modo, para forjar a maturidade afetiva do narrador.

A metade final do conto trata da aproximação entre o narrador e Fujie, a mulher de Toshi. Depois do casamento, a amizade entre os dois homens em nada se alterara mas, como questiona o próprio narrador,

> Por que diabo há de sempre entrar mulher na história?
>
> Meus olhos tristes. Meus olhos já viajam pouco para ela. E cada vez que se arriscam é um estremecimento, atrapalhação sem jeito. Não fiz nada, eu não pedi nada!
>
> Eu só queria a camaradagem de Toshi. Será que aquela mulher não entende? (p. 30)

Fujie é caracterizada como uma mulher lasciva, sedutora ("Numa insolência que dá vontade de bater", p. 31) que, ao fazer o amigo do marido apaixonar-se involuntariamente, interpõe-se na sólida amizade dos dois. Mas o narrador em primeira pessoa abre uma brecha e acaba por se declarar, também ele, responsável pelo desejo que sente: "E eu não procurei nada... Está certo que sou maluco por ela. Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão."(p. 31)

Os dias passam e a paixão entre os dois cresce, fazendo o narrador comportar-se como criança: "Beijei seu retrato que eu havia fotografado e chorei que nem moleque! Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada." (p. 31)

Chega o dia, então, em que o rapaz resolve finalmente se encontrar com Fujie. Depois de vaguear por toda a tarde, uma tarde quente e chuvosa ("Fazia

muito calor e chovia", p. 32), ele procura a moça. O ato sexual que se anuncia aparece, simbolicamente, representado pelo calor – facilmente associado ao fogo – e pela água relativos ao tempo atmosférico. Juntos, esses elementos apontam claramente para os traços sexuais.

Perfazendo o caminho que o leva até Fujie, os adjetivos que caracterizam o protagonista – "zonzo", "vadio", "lento", "pesado" –, bem como os substantivos utilizados para expressar seu estado de espírito – "lassidão", "angústia", "depressão" – revelam a dificuldade que ele tem que enfrentar para consumar a paixão. Leiamos os parágrafos finais da história:

> Eu a enlacei.
>
> – Nega, benzinho...
>
> Lá fora, a chuva fazia festa no telhado. No quarto algumas moscas estavam numa agitação irritante. Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar à idéia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa. Ralhou comigo:
>
> – Eu não sou negra.
>
> – É só carinho que eu estou fazendo.
>
> Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor (p. 33).

A ambigüidade é o traço estruturante de toda a cena de amor. Se, por um lado, o narrador tenta minimizar a consciência da culpa que, como as moscas, atormentam-no insistentemente ("Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice"), por outro lado a contrapartida dessa "canalhice" pode ser vista como um ato de carinho ("É só carinho que eu estou fazendo").Vale ressaltar que o modo como ele chama a moça japonesa (lembremos que "nega" é a forma sincopada de "negra"), faz com que ela rejeite o vocativo, que lhe parece impróprio. A utilização de um termo aparentemente tão deslocado para nomear a mulher antes da concretização amorosa parece confirmar a ambigüidade dos papéis ocupados por cada uma das personagens que conforma o triângulo amoroso (narrador-Toshi-Fujie).

A transgressão da Lei

Se atentarmos para as características desse triângulo amoroso e as considerarmos à luz de alguns pressupostos psicanalíticos, encontraremos uma chave interessante que nos permite ler esse conto em consonância com os dois primeiros e com o restante das narrativas do livro. Se, como buscamos comprovar, Toshi ocupa simbolicamente a função paterna junto do narrador, a formação do triângulo amoroso pode ser equiparada a de um triângulo edípico e, nesse caso, o desejo que o narrador sente por Fujie nada mais seria do que a expressão de um desejo incestuoso.

Como postula a teoria freudiana, a criança, nos primeiros estágios de seu desenvolvimento, está empenhada totalmente na busca do prazer, sob a influência do "princípio do prazer". É somente ao superar o complexo de Édipo que ela acaba por se tornar psíquica e socialmente disciplinada. Tal mecanismo repressor, que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe devido à ameaça de castração operada pelo pai, faz prevalecer o "princípio da realidade" e define as imagens e práticas sociais identificadas com a "masculinidade". Nas palavras do estudioso da literatura Terry Eagleton:

> O que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe é a ameaça de castração pelo pai. Essa ameaça não tem de ser necessariamente manifestada; mas o menino, ao perceber que a menina é "castrada", começa a imaginar que isso é um castigo que poderia recair sobre ele. Assim, reprime seu desejo incestuoso em uma preocupada resignação, ajusta-se ao "princípio da realidade", sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o desejo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, agora, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no futuro. Se não é o patriarca, agora, irá sê-lo mais tarde (EAGLETON, 1997, p. 214).

Ao identificar a constituição de um triângulo edípico entre as personagens centrais do conto, o que nos interessa de fato é abarcar a dimensão social desse processo. Voltemos ao teórico inglês:

> O complexo de Édipo é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e mulheres que somos. É o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, e um dos problemas que ele nos cria é o de ser sempre, de alguma forma, um mecanismo parcial e incompleto. (...) Além disso, o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa. A proibição, real ou imaginária, do incesto pelo pai simboliza toda a autoridade superior que será mais tarde encontrada; e ao "introjetar" (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz pavorosa e punitiva da consciência (EAGLETON, 1997, p. 216).

No conto de João Antônio, a amizade entre Toshi e o narrador não funciona como interdição e a união sexual proibida acaba por se consumar. Numa perspectiva freudiana, essa traição/infração que, como vimos, pode ser simbolicamente considerada como uma ação incestuosa, significaria a negação da lei patriarcal, a rejeição da autoridade e da reprodução da ordem familiar e social. Também sob o viés lacaniano, poderíamos falar em termos da negação da "Lei", responsável pela instauração da "ordem simbólica", ou seja, da ordem sexual e social patriarcal da moderna sociedade de classes. Se considerarmos essas possibilidades de leitura, o narrador-protagonista, ao ultrapassar os limites impostos pelo poder castrador do pai ou pela "Lei", colocar-se-ia num lugar à margem das relações burguesas que constituem a família e a sociedade.

Esse seria o modo pelo qual o conto "Fujie" expressaria a tensão entre norma e conduta. Metaforizada em termos de relações amorosas, essa tensão se presentifica na narrativa e a análise de seu desfecho leva-nos à percepção de que a norma social é simbolicamente infringida. O lugar do pai é sintomaticamente "ocupado" através da transgressão que qualifica a derradeira atitude do narrador da história.

Nesse sentido, o objeto que motiva o desejo do protagonista é proibido e a sua ação –que se dá como resolução de um dilema íntimo–, constitui-se essencialmente como traição: o caminho da ação lícita parece estar vetado para sujeitos condenados a viver fora dos limites estabelecidos pelos valores institucionalizados.

Essa leitura de "Fujie", conto de caráter mais lírico, permite-nos compreendê-lo em consonância com o restante das narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e afirmar que absolutamente todos os contos do livro são perpassados pela tensão social entre norma e conduta. Os protagonistas das nove histórias, cada um a seu modo, vivem profundamente as contradições inerentes aos incômodos papéis sociais que ocupam, equilibrando-se para sobreviver num espaço psico-social marcado pela marginalidade. Por isso o tédio, a alienação, a frustração e a transgressão experimentadas pelas personagens colocam-se em função de uma crítica social contundente que, no limite, aponta os impasses do próprio projeto de civilização autoritário e excludente que nos foi imposto.

Do questionamento da norma à transgressão da Lei, os (des)caminhos percorridos pelas personagens de João Antônio revelam e evidenciam a tensão entre norma e conduta - marca fundamental da formação de nossa própria identidade social.

BIBLIOGRAFIA

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da marginalidade". In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOÃO ANTÔNIO. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

XXVIII

TRADUÇONS LITERÁRIAS

O QUIXOTE EM PORTUGAL

Ángel Marcos de Dios
Universidad de Salamanca

Resumo: Apesar de ter sido Lisboa uma das primeiras cidades europeias que, já no mesmo ano da sua aparição em Espanha (1605), publicou duas edições (mais uma reedição) dessa primeira parte de *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, a primeira tradução para o português data de fins do século XVIII (1794), e a segunda de 1876 (quase três séculos depois da aparição da imortal obra!), quando já tinha sido traduzido dezenas de vezes para as principais línguas da Europa. Qual é a razão última deste atraso? Com certeza não foi a falta de interesse pela obra, mas (para além de outras menos seguras e mais invocadas, como o anticastelhanismo português) sim há uma causa verdadeiramente importante: o bilinguismo. Podemos afirmar que todos os homens cultos portugueses podiam falar e escrever em castelhano e, por outro lado, o povo compreendia perfeitamente a língua de Cervantes (o teatro espanhol era largamente representado, em castelhano, em Portugal).

Os séculos XIX e XX foram mais generosos nas traduções portuguesas da principal obra de Miguel de Cervantes. E neste ano do Centenário da publicação da Primeira Parte já apareceram duas de consumados especialistas de tradução de obras literárias do espanhol para o português (José Bento e Miguel Serras Pereira), sintoma, sem dúvida também (para além da excelência de tal obra) do novo entendimento cultural entre os nossos povos.

Palavras-chave: *El Quijote*, traduções para o português.

Uma primeira aproximação à fortuna d'*El Quijote* em Portugal permite-nos concluir que, como muitos outros temas importantes da literatura e cultura espanholas, não foi um tema predilecto dos eruditos portugueses. Na verdade, os espanhóis sabemos que Portugal nunca foi uma fértil terra de hispanistas (também em Espanha foram muito poucos os lusitanistas): talvez Fidelino de Figueiredo se aproxima à literatura e cultura espanholas com a consciência limpa de um verdadeiro peninsular; também Oliveira Martins e Pascoaes se aproximaram do hispanismo essencial sem os preconceitos característicos dos intelectuais portugueses até há poucos anos.

No tema concreto que nos ocupa, e contando desde já com a limitada projecção que o Quixote teve em Portugal, nos inícios do século XX encontramos os principais dados para o estudo da sua fortuna (até esse momento) na cultura e literatura lusas nos repertórios e exposições (na realidade, incluem toda a obra de Cervantes) tanto em Portugal como no Brasil organizados por ocasião do III Centenário da sua publicação: *Catálogo da*

Exposição Cervantina no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, de 1905, ordenado pelo conservador António Jansen do Paço (também neste ano se celebrou em Espanha, pela primeira vez, o centenário da publicação d'*El Quijote*); *Exposição Cervantina na Biblioteca Nacional de Lisboa,* de 1908, organizado por Castro e Almeida, com um prefácio do seu director, Xavier da Cunha; Sousa Viterbo, *A literatura española em Portugal*, Lisboa, 1915. Naturalmente, e ao longo de todo o século XX, produziram-se outras manifestações, como as do já referido Fidelino ou de poetas como José Gomes Ferreira ou Miguel Torga, dos quais trataremos mais adiante. O estudo mais elucidativo (também até ao momento em que se publica), quanto a edições e traduções, é o de Jorge Peixoto, "Bibliografia da Edições e Traduções do D. Quixote Publicadas em Português" (*Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1961, pp. 597-622.). Um outro estudo importante para o nosso intuito é o livro de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português* (Lisboa, Estampa, 1997). No entanto e como veremos, há recentes informações relativas ao tema.

Se fixarmos por agora a nossa atenção no texto castelhano d'*El Quijote* (na sua Primeira Parte) e nos remontarmos até 1615, data da aparição da Segunda, sabemos que em 1605 se publicaram nove edições, entre elas várias no estrangeiro, como as duas de Lisboa, mais duas em Bruxelas e uma em Milão (Murillo 1990: 21). Em Janeiro de 1605 sai a primeira edição em Espanha da imprensa de Juan de la Cuesta, nesse mesmo ano é impresso em Lisboa por Jorge Rodrigues, com licença del 26 de Fevereiro, e por Pedro Crasbeeck, com licença de 27 de Março. Se, como acabamos de dizer, cabe a honra a Lisboa de publicar essas duas edições (e também una reedição da primeira destas) o mesmo ano da publicação da primeira parte em Espanha (1605) e, ainda que a impressão de livros portugueses em Espanha ou de castelhanos em Portugal (indistintamente numa ou outra língua em ambos os países) era moeda comum (e mais ainda durante a monarquia dual), a realidade destas duas edições (para além da reedição da primeira) não pode ser explicada apenas por motivos crematísticos (os preços eram aproximadamente os mesmos), mas também são indicadoras do êxito da obra em Portugal. Não pretendemos nós aquí chegar a qualquer descoberta (objectivamente os dados relativos a *El Quijote* são poucos e claros, e já enumerámos as fontes que usamos), mas sim explicar alguns fenómenos, não suficientemente explicados, em torno à fortuna do Quixote em Portugal, enquadrada no âmbito mais vasto da cultura espanhola em Portugal.

No que diz respeito às primeiras traduções a outras línguas europeias, como exemplo de diligência tradutora (com as dificuldades que acarretava a tradução de uma obra tão castiça e complexa), podemos citar los casos do inglês Thomas Shelton[1] e o do francês César Oudin[2], que, em 1612 y 1614,

1. *History of The Valorous and Wittie Knight-Errant, Don-Quixote of the Mancha, Translated out of the Spanish.*

2. *L'Ingenieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, tradvit fidellement d'espagnol en français, et dédié au Roy par César Ovdin…*

respectivamente, traduziram às suas respectivas línguas a primeira parte do *Ingenioso Hidalgo*.

Ao contrário de outros países, nos quais as traduções do Quixote se iniciaram poucos anos depois da sua publicação em España, a primeira tradução portuguesa é de 1794, quase dois séculos depois da sua primeira aparição em castelhano.

E continuando com as traduções para o português, a perplexidade de um espanhol acentua-se se pensarmos que só na segunda metade do século XIX é que surge a segunda, melhor, um grupo de traduções (porque todas têm o denominador comum de serem muito literais): "Jorge Peixoto afirma que, depois da primeira tradução [a de 1794] e de outra de 1853, onde pela primeira vez, nas traduções portuguesas, se recorre à ilustração –esta vez com gravuras colhidas na edição francesa de 1836, publicada sob a direcção de Louis Viardot– nos meados do século XIX, as traduções dos viscondes de Castilho e de Azevedo, Pinheiro Chagas [1876-78] e de Benalcanfôr [1877] marcam um novo rumo neste capítulo. São tradutores escrupulosos e de prosa escorreita".[3] Mas voltemos à primeira delas, a de 1794. Qual é a razão última destes dois séculos de espera? Esta a primeira vista falta de atenção tradutora em Portugal ao primeiro grande romance europeu que tinha cativado meio continente não é tal, mas todo o contrário.

Se falámos do êxito em Portugal da obra cervantina baseados na publicação de duas edições (para além de uma reedição) em Lisboa em 1605, o facto de uma tradução tão tardía dum livro tão trascendente deve ter umas causas bem concretas. Estas causas existem. A fundamental é o bilinguismo, que travou quaisquer traduções do castelhano para o português: podemos afirmar que todos os homens cultos portugueses escreviam e falavam castelhano e o povo compreendia perfeitamente a língua de Cervantes.

No que respeita ao primeiro aspecto, temos um testemunho numa obra pouco conhecida (dela se fizeram apenas quinhentos exemplares), mas conclusiva neste sentido: é o *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Madrid, 1890)[4], de Domingo García Peres. É o testemunho quantitativamente mais importante da adopção do castelhano pelas classes cultas portuguesas (que, no fim de contas, eram as que sabiam ler e escrever), e, por outro lado, com as limitações inerentes à época em que foi publicado, é a única tentativa séria neste sentido. A imensa maioria dos textos incluídos no *Catálogo* são literários (a língua dos textos científicos era o latim). Ainda que chega até ao momento da sua publicação (1890), o núcleo fundamental de autores e obras incluídos nesa investigação é constituído por autores dos séculos XVI e XVII (sobretudo publicados no XVII, ainda que um

3. Maria Fernanda de Abreu (1997): *Cervantes no Romantismo Português*, Lisboa, Estampa, p. 82.

4. A obra de J. Martínez Almoyna e A. Vieira de Lemos, *La lengua española en la literatura portuguesa* (Madrid, Imnasa, 1968), é pouco mais do que uma repetição, com diferente ordem, da obra de Domingo García Peres.

grande número destes foram produzidos no anterior), período, em conjunto, o de maior florescimento do castelhano em Portugal. O resultado deste périplo investigador resume-se em mais de 600 autores portugueses e milhares de obras. Este produto, naturalmente não exaustivo, está condicionado por uma génese e desenvolvimento condicionados por umas especiais circunstâncias geo-políticas, sociais, económicas, de alianças matrimoniais, etc., que conduziram ao prestígio social do castelhano em Portugal.

O bilinguismo luso-castelhano, que cobre em Portugal dois séculos e meio (desde meados do século XV até à última geração nascida antes da Restauração de 1640), é um fenómeno de grande importância para a cultura portuguesa. Português e castelhano não chocavam no contexto desses séculos, e foram os desencontros políticos os que os obrigaram a enfrentar-se. Era tal a consideração que adquiriu na alta e média sociedade lusa que todos os homens não tinham problemas para se exprimir em castelhano. No que diz respeito a homens de letras, nós apenas conhecemos dois escritores portugueses (de alguma entidade) do século XVI que não escreveram em castelhano: António Ferreira e Frei Agostinho da Cruz.

Relativamente ao segundo aspecto, isto é, que o povo compreendia perfeitamente o castelhano, temos sobejas provas neste sentido: o bilinguismo luso-castelhano era uma marca nas representações teatrais em Portugal, nos conteúdos e na forma; mais ainda, era o teatro seguido pelas classes populares. Para Menéndez y Pelayo, o teatro peninsular era um: "No hay teatro portugués, ni castellano, ni catalán, hay un teatro español, cifra y compendio de la ideas y sentimientos de la raza, como lo es Camões en la epopeya erudita y de segunda mano […]. Aquel teatro fue común porque respondía a lo que pensaban y creían todos".[5] Um aspecto que é absolutamente necessário lembrar é o facto de que em Portugal, depois de 1580 e durante boa parte do século XVII, se representavam nos pátios (cerca de 1590 são o Pátio do Borratém e o Pátio das Arcas) ou 'corrais', erigidos à espanhola, obras en castelhano de autores castelhanos, de temática nacional e peninsular, sendo Lope de Vega (que caompôs obras de tema inteiramente português e um dos mais grandes admiradores da poesia camoniana) um dos autores preferidos.

Este prestígio do castelhano atinge o seu ponto mais alto no século XVI[6], e por isso no início do XVII quando é publicada a Primeira Parte d'*El Quijote* tinha toda a força e prestígio, acentuados também pela circunstância política da

5. Marcelino Menéndez y Pelayo (1941-42), *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, Madrid, p. 260. Apesar da relativa escassez de escritores portugueses de teatro (se compararmos com outros géneros literários), é proverbial o gosto do público lusitano por esta actividade lúdica, como se pode confirmar por vários testemunhos da época.

6. É simbolicamente muto significativa a *Carta de Mestre João* (o médico e cirurgião da expedição de Pedro Álvares Cabral, o descubridor do Brasil en 1500), escrita em castelhano, mas cheia de lusismos.

monarquia dual, e a partir das conquistas militares de alguma maneira chegou a ser língua franca em Europa (o que também explica perfeitamente as edições em castelhano do Quixote, no mesmo 1605, em Bruselas e Milão), principalmente nos intercâmbios comerciais (muitos dos judeus peninsulares expulsos instalaram-se nos Países Baixos, Amsterdão sobretudo, e para eles era a língua comercial) e, por razões mais particulares, em Portugal.

Se o bilinguismo se manteve durante dois séculos e meio, já podemos explicar quando os portugueses sentem necessidade de traduzir obra tão genial. No momento em que se produz esta primeira tradução (1794), português e castelhano tinham perdido muitas das suas semelhanças linguísticas (especialmente com a grande revolução fonética do castelhano no século XVII) e se tinha passado mais de um século e meio da separação política de ambos os reinos.

Se a repercussão política da Restauração foi tão acentuada que desde essa altura ambos os países têm vivido como irmãos siameses (de costas voltadas), não aconteceu assim na cultura, onde o prestígio social do castelhano continuou durante décadas. Na segunda metade do século XVII, por duas vezes, são publicadas as composições da Academia dos Singulares de Lisboa, onde Góngora era considerado o grande mestre, e uma trintena de académicos leram os seus poemas e discursos em castelhano (García Peres 1890: 6). O próprio D. João IV, já rei, publica em castelhano a sua *Defensa de la Música Moderna* (Lisboa, 1649). Temos que pensar que os ecos do Barroco espanhol em Portugal, sobretudo Góngora, chegaram muito longe cronologicamente na poesia lusitana.

Comprovamos, por outro lado, que uma centúria depois de se ter restaurado a monarquia portuguesa (1640) são publicadas em castelhano e da autoria de portugueses milhares de composições poéticas. Lembremo-nos de que uma obra como a *Fénix Renascida*, cancioneiro de poesia barroca, da qual se publicam os seus vários volumes na primeira metade do século XVIII, inclui cerca de 250 composições em castelhano[7].

É na segunda metade do XVIII quando a cultura francesa se instaura em Portugal para substituir definitivamente a espanhola. O Iluminismo e as grandes figuras francesas como Boileau, Corneille, Racine, Voltaire, etc., fazem com que o castelhano como cultura perca completamente o seu prestígio em Portugal, enquanto no povo já se tinha consolidado o mais violento anticastelhanismo.

Como também é significativo o facto de que Gil Vicente faça a sua estreia como autor teatral com uma peça em castelhano (*Auto da Visitação* o *Monólogo do Vaqueiro*), representada por ele mesmo em 1502 na própria câmara da rainha dona María (castellana) no palácio de Alcáçova por ocasião do nascimento do futuro D. João III.

7. Por isso, e apesar das limitações inerentes à época em que foi escrito, seguimos considerando fundamental neste sentido a obra de Domingo García Peres.

Esta situação foi expressada com a sua característica lucidez por António José Saraiva: "Se ha dicho, aunque en general se ha olvidado, que hasta bien entrado el siglo XVIII la literatura portuguesa es una expresión regional de un todo peninsular. Los autores castellanos y sus intérpretes no se sentían extranjeros en territorio portugués, de la misma manera que los portugueses no se sentían extranjeros en territorio castellano".[8]

É assim, pois, que agora já se explica esta primeira tão tardia tradução do Quixote para o português: a liquidação absoluta do bilinguismo (e quase absoluta da cultura espanhola) em Portugal.

Já nos meados século XX é produzida a que, até há muito pouco tempo, se pensava que era a última tradução para português sob o título *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, traduzido por Aquilino Ribeiro e ilustrado por Lima de Freitas (Ed. Fólio, Lisboa, 1954). O autor, de estilo inconfundível, com um vocabulario rico e pitoresco, excedeu-se na interpretação de muitas passagens, que podem destituir do seu verdadeiro significado D. Quijote na intenção de Cervantes. Na verdade, para além de nacionalizar D. Quixote *aquilinizou-o* como já acentuou mais de um crítico), fugindo por vezes descaradamente às dificuldades da tradução. Em certos aspectos trata-se de uma versão e não propriamente de uma tradução. Constantemente o autor articula uma linguagem regionalista beirã e com alguma frequência à maneira picaresca (de facto ele tinha escrito uma obra próxima da picaresca española, *O Malhadinhas*) que destrói a profundidade psicológica de D. Quixote e Sancho, como já, no seu momento, foi assinalado por João Mendes[9].

No século XX produz-se uma outra tradução (com várias edições), da qual temos notícia por Onésimo Teotónio de Almeida (pessoal e desinteressadamente no Congresso da AIL, em Santiago de Compostela em Julho de 2005, nos informou sobre esta interessantíssima achega), que possui um exemplar da terceira edição e cujo frontispício diz assim: *Cervantes, D. Quixote de la Mancha. Vertido do castelhano e adaptado por Pedro da Silveira. Biblioteca dos Rapazes, 3ª edição. Portugália Editora, 1966*. Um livro com ilustrações, que no início vêm indicadas assim: "Capa e ilustrações de João da Câmara Leme". O mesmo quase-descobridor desta tradução (nem mesmo os amigos de Pedro da Silveira a conheciam), que -conforme nos confessou- tem a intenção de dar pormenores desta tradução num artigo, nos elucida sobre algum outro interessante aspecto: no espólio de Pedro da Silveira, na Biblioteca Nacional de Lisboa, há páginas da tradução com emendas, certamente com vistas a uma nova edição. Num contacto posterior o Prof. Onésimo de Almeida (depois de uma viagem a Lisboa) disse-nos: "A informação que lhe dei estava correcta.

8. António José Saraiva (s. d.),: "A literatura portuguesa e a tradição peninsular", *Estrada Larga 3*, Porto, Porto editora, p. 541.

9. Cf. João Mendes (1954): "No rasto do Quixote", *Brotéria*, LIX, Lisboa, pp. 437-444.

Mas a dúvida era: quando teria saído a primeira edição desta tradução do Pedro? Ora, parece que a primeira edição é de outro tradutor. Só se conhece uma 1ª edição de D. Quixote na Portugália com os seguintes dados bibliográficos: *Miguel de Cervantes, Dom Quixote de la Mancha traduzido e adaptado por Maria Ponce. Ilustrações (a p/b) de Eduardo/Teixeira/Coelho, Lisboa, Portugália Editora,* s.d., 280 pp. + índice. Está inserida na mesma colecção "Biblioteca dos Rapazes" em que aparece essa 3ª edição traduzida então por Pedro da Silveira. Portanto, parece que a editora mudou de tradutor mas manteve o livro na colecção sem considerar uma edição completamente diferente, apesar de o tradutor ter mudado". Esta é a exaustiva informação do Prof. Onésimo de Almeida, que agradecemos com o maior reconhecimento.

Se até agora as traduções de *El Quijote* para o português foram muito espaciadas, neste ano do tetracentenário do aparecimento da primeira parte, desde há poucas semanas contamos com mais duas da autoria de dois experimentados tradutores do espanhol para o português: a de José Bento (*O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Lisboa, Relógio d'Água, com ilustrações de Lima de Freitas, o ilustrador da tradução de Aquilino Ribeiro) e a de Miguel Serras Pereira (*Dom Quixote de la Mancha,* Lisboa, Dom Quixote, bem luxuosa, com ilustrações de Salvador Dalí –um dos grandes artistas fascinados pelos episódios quixotescos– e alguns ensaios introdutórios de conhecidos cervantistas), as duas anotadas pelos tradutores.

Quer isto dizer que Portugal e Espanha reataram velhos laços de interesse por e para ambas as culturas? Nós pensamos que sim, que já se superaram muitos dos velhos (e mais novos) ressentimentos políticos e começou uma época de colaboração mútua, a começar pelos interessados intercâmbios económicos e comerciais dos nossos dias.

Os autores que se ocuparam da repercussão de *El Quijote* em Portugal lamentam a parcimónia com a qual se têm ocupado os portugueses de obra tão capital, não só no que respeita a traduções como também a estudos e influências. Se, nos séculos XVI e XVII, a exígua actividade tradutora por parte dos portugueses se explicava por efeito do bilinguismo, já no caso dos poucos estudos ou influência posterior bem podem ser explicados pela separação moral que se apoderou dos dois povos depois da Restauração. Desde esse momento a cultura portuguesa começará a ter olhos só para a francesa, abandonando vários séculos de cooperação e entendimento ibéricos; e assim as primeiras manifestações sobre D. Quixote são obra do século XVIII e burlescas (e, por isso, netamente negativas), como as de António José da Silva ou Nicolau Tolentino de Almeida. É por isso que são poucas as manifestações em Portugal inspiradas pelo Quixote. Ainda assim, temos que esclarecer que o século XIX significa uma recuperação da figura de D. Quixote (e por extensão) de Cervantes, continuada com muita mais força no século XX. Em ambos os séculos teve importantes leitores e críticos (Almeida Garrett, Camilo, Gomes Leal, etc.; Gomes Ferreira, Miguel Torga, etc.). O espaço de que dispomos não

nos permite tratar juízos positivos ou negativos, preconceitos e outros assuntos de interesse relativos às reações que tem suscitado na cultura portuguesa através dos séculos. Só no fim, no apartado da Bibliografia, indicaremos as fontes onde pode ser consultada esta repercusão. E é aqui que fechamos o nosso contributo neste Congresso.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maria Fernanda de (1997): *Cervantes no Romantismo Portugués*, Lisboa, Estampa.

ARES MONTES, José (1952): "Cervantes en la literatura portuguesa del siglo XVI", *Anales Cervantinos*, II, pp. 193-230.

ARES MONTES, José (1953): "D. Quijote en el teatro portugués del siglo XVIII", *Anales Cervantinos,* III, pp. 349-352.

ARES MONTES, José (1987-88): "D. Quijote en tres poetas portugueses", *Anales Cervantinos,* XXV-XXVI, pp. 65-73.

ARES MONTES, José (1993): "Evocaciones cervantinas en poetas portugueses del siglo XIX", *Anales Cervantinos,* XXXI, pp. 231-238.

BARROSO, Carlos (1872): *Cervantes em Portugal,* Lisboa, Curiosidade Literaria.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de (1906): "D. Quixote", em *Ao correr do tempo*, Lisboa.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1920): "O thema do *Quixote* na literatura portuguesa do século XVIII", *Revista de Filología Española,* VII, pp. 47-56.

FIGUEIREDO, Fidelino de (1927): "D. Quixote na literatura portuguesa", *Revista de História,* 16-17, pp. 232-233.

MENDES, João (1954): "O Quixote em Português", *Brotéria,* LVIII, pp. 569-573.

MENDES, João (1954): "No rasto do Quixote", *Brotéria,* LIX, pp. 437-444.

MURILLO, Luis Andrés (1978): *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha (Bibliografía fundamental)*, Madrid, Clásicos Castalia,

PERES, Domingos García (1890): *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano,* Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1947): *Estudios Cervantinos.* Prólogo de Agustín González de Amezua. Madrid, Ediciones Atlas.

SELVAGEM, Carlos (1943): *Dulcineia ou a última aventura de D. Quixote*, Lisboa, Editorial Aviz.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1928): "A Literatura Hespanhola em Portugal", em *História e Memórias da Academia das Ciências de Lisboa* 12 (2), pp. 151-454.

52

XXIX

APRESENTAÇOM DE PROJECTOS

LEITURA E COERÊNCIA NO CAOS: A LITERATURA NO CÁRCERE

Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá

[...] ler nos ajuda a manter a coerência no caos, não a eliminá-lo; não a enfeixar a experiência em estruturas verbais, mas a permitir que ela progrida em sua própria maneira vertiginosa; não a confiar na superfície brilhante das palavras, mas a investigar a escuridão[1].

Resumo: O texto relata resultados parciais de entrevistas realizadas com detentos da Penitenciária Estadual de Maringá, no Estado do Paraná, Brasil[2]. Realizada entre agosto de 2003 e julho de 2004, a pesquisa entrevistou docentes, agentes penitenciários, responsáveis pela biblioteca do presídio, detentos e o diretor da penitenciária, com o objetivo de reconhecer o papel da leitura nesse ambiente de exclusão social.

Palavras-chave: Literatura; Leitura; Leitura de presidiários.

INTRODUÇÃO

A compreensão da literatura como fator de equilíbrio psíquico e social fundamenta o pressuposto de que é necessário o estabelecimento de relações prazerosas entre leitores encarcerados e o texto literário, de modo que possam satisfazer suas necessidades de ficção e fantasia, de formação, reconhecendo-se como seres humanos no mundo difícil em que são lançados. A partir desse pressuposto e estabelecendo um recorte nos resultados alcançados pela pesquisa, apresentamos sínteses de entrevistas realizadas com usuários da biblioteca do sistema prisional, que revelam dados instigantes sobre a relação entre livros e leitores, seja pelo valor que os entrevistados agregaram às suas atividades leitoras, seja por demonstrarem deficiências e desinteresse em relação ao texto literário.

Os entrevistados foram, inicialmente, indicados pelo atendente da biblioteca do presídio, que apontou os 10 (dez) grandes leitores da instituição penal; porém, para contrabalançar esse critério, 06 (seis) alunos da unidade escolar foram chamados, aleatoriamente, para falar sobre os livros que liam em suas horas de reclusão, sem qualquer relação com trabalhos escolares. Dos 16 (dezesseis) entrevistados, 10 (dez) tinham menos de 30 (trinta) anos; 10 (dez)

1. MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 27.

2. Pesquisa realizada sob a orientação da Drª Regina Zilberman, em nível de pós-doutorado.

cursavam o Ensino Fundamental e, entre esses, 02 (dois) estavam fazendo as séries iniciais desse estágio; 05 (cinco) cursavam o Ensino Médio na PEM e 01 (um) já havia terminado os estudos. Entretanto, em razão da necessidade de restrição das dimensões do texto, trazemos os resultados de apenas 02 (duas) dessas entrevistas e ressaltamos que em razão da situação peculiar dos entrevistados, suas identidades não serão divulgadas. Serão reconhecidos apenas pelas iniciais de seus nomes.

No que tange às teorias de base para a análise dos dados coletados por meio de questionários e entrevistas com os leitores do presídio, a pesquisa apoiou-se tanto em trabalhos que valorizam o processo de interação e a visão crítica da realidade, propiciando a reflexão do leitor sobre o mundo, notadamente, as idéias de Hans Robert Jauss, referentes à *Estética da recepção* e as concepções de Wolfang Iser, provenientes da *Teoria do efeito,* quanto em estudos que enfocam os segmentos sociais que interferem na formação do leitor, abrigados nos fundamentos defendidos pela *Sociologia da leitura*. Nesta pesquisa, as concepções da Sociologia da leitura embasaram-se na leitura de obras de Robert Escarpit, Pierre Bourdieu, Michele Pètit e Joëlle Bahloul, principalmente.

LEITURA NO CÁRCERE: ENTRE CLÁSSICOS E BEST-SELLERS

Com o roteiro da entrevista previamente delineado, as questões foram divididas em 3 (três) blocos: o primeiro indagava sobre livros e leituras, procurando levantar representações e simbologia da leitura para os detentos; o segundo tratava da leitura como prática social e o terceiro buscava dados pessoais e sócio-econômico-culturais sobre os entrevistados.

Já nas primeiras impressões, podemos concordar com Bourdieu que acredita que "um livro jamais chega ao leitor sem marcas"[3] e que há sistemas de classificação, implícitos nas escolhas feitas pelos leitores, que podem ser levantados e estudados pela sociologia da leitura. A tarefa seria, portanto, a de observar que marcas revelam um "sistema de obras" nas escolhas de leituras dos presidiários. Sob esse aspecto, ao observarmos o consumo literário de uma classe específica de leitores, podemos não só conhecer o comportamento desse público delimitado, mas compreender, especialmente, sua formação como grupo social diferenciado, cujos interesses e objetivos mostram-se também diversificados.

Neste caso, o valor estético do texto não se coloca mais como foco central da questão, pois devemos levar em conta tanto a leitura de obras de Machado de Assis como de Paulo Coelho, para ficarmos na contraposição entre a leitura

3. In: CHARTIER, 1996, p. 248.

do clássico e a do best-seller, apenas no que se refere ao contexto brasileiro. É o argumento de Escarpit:

> o valor imediato da comunicação, que permite a cada indivíduo de um grupo social encontrar na leitura um alimento cotidiano de um diálogo entre sua liberdade, por um lado, e a representação de um aspecto da situação histórica contemplado através da consciência do escritor, do outro, pode também ser uma fonte importante. Porém não é certo que esta leitura seja compatível com aquilo que nossa sociedade cultural considera como literatura[4].

Para **A.L.R**, de 21 anos, primeiro colocado na lista dos 10 maiores leitores da PEM, a leitura de um livro, no ambiente prisional, significa "manter a mente ocupada", principalmente, porque "*aperfeiçua eu na leitura* (sic)"; segundo ele, o livro é mais importante que jornais e revistas, porque, quando começa a ler, "eu me empolgo" e quero saber o final da história. E esse aperfeiçoamento da leitura por ele desejado significa, especialmente, a desenvoltura na leitura oral – "eu gaguejo um pouco quando leio"- e a aquisição de vocabulário. A desenvoltura na leitura oral, para ele, é importante porque, às vezes, os companheiros de "xadrez" pedem-lhe que leia, em voz alta, trechos do livro que está lendo, tendo já lido, inclusive, *Se houver amanhã*, "inteirinho para os companheiros que gostaram da história". Sua trajetória como leitor, entretanto, não começa na PEM. Lembra-se de um local com muitos livros, a biblioteca da cidade em que reside sua família, Carapó, em Mato Grosso do Sul; afirma que freqüentava a biblioteca municipal e que retirava livros, principalmente, de literatura estrangeira, entre eles, Sidney Sheldon e Agatha Christie, o que explica sua colocação no ranking de leitura organizado pelo atendente da biblioteca da penitenciária. Confessa-se fã incondicional de Sheldon e diz ter lido quase toda sua obra, citando: *Se houver um amanhã; Um estranho no espelho; O reverso da medalha; O outro lado da meia noite; O fantasma da meia noite; O capricho dos deuses*. Entre Sidney Sheldon e Agatha Christie, prefere o primeiro porque, segundo ele, os livros da escritora inglesa "são todos iguais" e os dele, não; "em cada livro ele modifica a história e você não sabe nunca o que vai acontecer"; observa que os assuntos são tratados de forma diferente: ela "trabalha mais com desvendação de crimes (sic)" e "baseia suas histórias em psicopatas, em crimes"; ele conta episódios repletos de disputas por poder, dinheiro e sexo.

Outro grande leitor, segundo **A.L.R**., é seu companheiro de cela, **G.L**., de 25 anos, vice-líder da lista de leitores da PEM. Afirma que existe entre eles uma disputa para saber quem lê mais e, no momento, a vitória está sendo sua: se ele, **A. L.R.**, lia um livro por semana, **G.L.** queria ler dois e, assim, a saudável concorrência os levou aos primeiros lugares da lista entregue pelo atendente á

4. ESCARPIT, 1974, p. 32.

Direção do presídio. É também significativo o fato que troquem experiências de leitura e que um seja responsável pela escolha da próxima leitura do outro. A função de mediadores de leitura é exercida por ambos com convicção, pois comentam, segundo o entrevistado, apenas trechos que não atrapalhem o prazer da descoberta pelo outro, o que equivale dizer que não desvendam mistérios, não relatam finais de tramas e escolhem os trechos que podem contribuir para despertar o interesse do colega.

Além dos livros citados, afirma ter lido poesias, embora não recorde título de obras ou nome de poetas, e possuir dois livros de Sidney Sheldon em sua cela, adquiridos por amigos, a seu pedido. Mas nunca deu livros como presentes, especialmente para a namorada, pois acha que flores, bombons e roupas são presentes mais adequados em datas comemorativas; ele, porém, gostaria de receber. Dos livros de Sheldon, prefere *O reverso da medalha*, cuja história trata de "uma senhora que está com seus entes queridos ali numa festa e ela começa a ver fantasmas e começa a contar que o pai era muito necessitado, foi para a África do Sul, em busca de garimpos de diamantes e acabou falecendo, mas deixou uma herança pra ela" (sic).

Embora sua preferência declarada seja sempre por obras de Sidney Sheldon, entre suas leituras inesquecíveis está *Pássaros feridos*, de Collen Mc Cullough, história que ainda o emociona, porque:

> é de uma família que ela se encontrava em uma situação difícil e justamente nessa situação difícil uma irmã do marido da mulher da família, manda uma carta pra ele, explicando para ele que estava precisando dele porque ela já ia falecer e tinha uma herança muito grande pra deixar pra ele que era uma fazenda. E aí ele foi para a fazenda e a vida deles melhorou... (sic)

Quanto à sua interação com os fatos narrados, com personagens, ele não se reconhece em nenhum dos citados, não se vê como nenhum deles, mas em termos de expectativas, de desejo de passar por situações semelhantes, sim, gostaria, muitas vezes, de viver determinados acontecimentos ou de sentir-se na pele de uma ou outra personagem.

Em relação aos momentos do dia em que prefere ler, afirma que lê na cela, depois que termina seus afazeres na faxina e suas atividades escolares, o que pode ser à tarde ou à noite, mesmo com a conversa dos companheiros ou com o barulho da TV, sempre ligada. Sobre seu ritmo de leitura, explica:

> Se eu tiver muito cansado, aí eu leio umas cem páginas numa hora, aí dou uma descansada, descanso um pouco...; leio certinho [não volta atrás para reler]; abro ela [a obra] onde eu parei, aí eu entro de novo na história; quando eu leio, eu me envolvo na história, parece que eu to na história... Quando encontro uma palavra difícil, não atrapalha a leitura, mas quando a gente vem pra escola, a gente pergunta pra

> professora... Quando eu leio um livro, chego até a chorar. *Pássaros feridos* foi um livro mesmo que cheguei até a chorar.

No que se refere ao seu desempenho como leitor, **A.L.R.** acha que lê agora, na prisão, muito mais que antes, principalmente, porque na PEM os livros estão mais próximos, ou seja, o fato de haver uma biblioteca tão perto dele faz com que leia mais, além, é claro, do tempo que tem à disposição para isso; destaca, ainda, a competição que se estabeleceu entre ele e o companheiro **G.L.** bem como a mediação do atendente, que procura estar sempre informado sobre as leituras dos usuários e seus gêneros prediletos:

> Na biblioteca onde eu pegava livro, na minha cidade, às vezes eu chegava lá para pegar o livro que eu queria e não tinha o livro; o livro já estava reservado para outra pessoa e essa outra pessoa já tinha pegado ele e aqui na biblioteca não; quando a gente chega, o livro está aí... (sic)

Um bom livro para esse leitor em situação peculiar é, segundo suas palavras, um livro "que começa com romance, tem aventuras e aí passa [a personagem] por umas fase difícil no livro, de tristeza, onde algumas pessoas... personagem, falece" (sic). Acredita que um bom livro não precisa ter sempre um final feliz "porque a realidade da gente não é sempre com final feliz, e, inclusive, o Sidney Sheldon é isso: nem todos os livros dele têm final feliz. (sic)" Como exemplo, cita *O reverso da medalha* que "acabou em tragédia, porque acabou ficando só a filha do herdeiro, já em idade avançada, vendo fantasmas e sozinha" (sic).

Em relação ao que considera um leitor ideal, ou se ele se vê como um bom leitor, **A.L.** explica que a grande disputa entre ele e **G.L.** é para verificar quem é, em suas palavras, um "exímio leitor", porque um quer ser melhor que o outro. Embora admitisse seu envolvimento total com os fatos narrados, uma vez que chora, ri, fica nervoso, bravo ou contente, dependendo das circunstâncias, ele não se considera um "exímio leitor", muito em razão da concepção escolar dos usos da leitura, ainda que tais obras não sejam levadas para o âmbito escolar, pois, para ele, a almejada categoria é:

> um *eximo* leitor é uma pessoa inteligente na leitura, que sabe ler as palavras certinho, tudo; eu não me acho esse leitor porque eu tenho que buscar umas palavra no dicionário ainda... (sic)

Assinalou ainda que, quando lê um livro cuja história viu também em filme, o que aconteceu com *Armagedon*, prefere a leitura porque "o livro é você que monta na mente o que se passa no livro, no filme, não, eles é que inventam as coisas (sic)".

Em relação à família, observa que somente o pai tinha o Ensino Fundamental e que ele lia livros religiosos; o pai e a mãe contavam histórias "sobre assombrações".

A importância que atribui á biblioteca é diretamente ligada à sua concepção de leitura, ou seja, para ele, a biblioteca contribui, na instituição penal, para manter as mentes ocupadas e para a aquisição de conhecimentos, especialmente, vocabulário e exercícios de leitura oral. O que podemos considerar é que lê muito, vive intensamente as paixões criadas pelos autores, mas não valoriza exatamente isso; repete o discurso das instituições escolares, para as quais a leitura deve contribuir objetiva e visivelmente na integração do indivíduo no ambiente em que vive. E não é outro o desejo desses homens que vivem nas prisões: precisam cumprir os papéis socialmente aceitos.

G.L., de 22 anos, é o outro grande leitor da PEM, na visão de **A.L.R.**., e o segundo colocado na lista elaborada pelo atendente da biblioteca. Para ele, um "livro contém histórias, novelas e depois que a gente termina de ler, fica pensando, parece que a gente vê aquilo... "(sic). O livro é mais importante que outros objetos de leitura "porque conta várias histórias que às vezes têm até relação com a gente", a revista, por exemplo, traz mais notícias. Um bom livro, segundo ele, deve ter "ação, suspense", deve impressionar o leitor, de modo que "a gente se coloca no lugar da personagem; a gente fica pensando se aquilo acontecesse na vida real" (sic).

Lembra-se da biblioteca que freqüentava com amigos, em sua cidade natal, Joinville, para fazer os trabalhos escolares; era uma biblioteca muito grande, mas ele só retirava livros para a pesquisa solicitada, nunca pegou outros livros: "na rua, era mais difícil; gostar de ler, só mesmo aqui na penitenciária, aqui é que eu peguei mais gosto pela leitura".

A leitura de livros é muito importante para ele como forma de melhorar na escrita, aprender palavras, aumentar o conhecimento. Lê bastante "literatura estrangeira" e brasileira. De autores brasileiros, cita *Negrinha*, de Monteiro Lobato e *Tocaia grande*, de Jorge Amado, sua leitura do momento. Na família, tem a irmã mais nova como imagem de boa leitora, que lê revistas, livros; a mãe e o pai, evangélicos, são leitores da bíblia. O romance é o gênero preferido, e os últimos lidos foram, *Destino*, *Pássaros feridos* e vários de Sidney Sheldon, entre eles, *O reverso da medalha*, seu predileto, porque conta a história:

> de um rapaz que era pobre e ficou rico, que deu a volta por cima de tudo; um rapaz que decide ir para a África do Sul, ficar rico, garimpar diamantes; passa por muito sofrimento e consegue uma grande empresa, que vai passando de geração em geração...tem uma hora que ele já estava rico e foi roubado, e aí deu a volta por cima...(sic)

As histórias de Sidney Sheldon o atraem em razão das personagens, que são determinadas e conseguem seus objetivos, notadamente, aqueles de poder financeiro. Considera que, como algumas personagens do escritor americano, ele também tem determinação e força de vontade e, muitas vezes, fica imaginando que poderá conseguir tudo aquilo que as personagens alcançam, mas considera que as histórias, geralmente, terminam mal para as personagens com as quais se identifica. A identificação com as criaturas leva-o a pensar que o destino delas deveria ser melhor: "A gente fica mal; a gente pensa que devia ser assim de outra forma... Pô, a pessoa batalhou tanto, pra se dar bem... (sic)"

Entre suas últimas leituras, cita *O ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, e, questionado se havia gostado mais de Saramago ou de Sheldon, afirmou que preferiu o escritor português, "em razão do sofrimento das pessoas, que tinham ficado cegas, no manicômio". Relaciona os fatos e as personagens com sua própria vida: "as personagens no manicômio, sem poder sair, e eu aqui na prisão"; sente-se mal com a identificação, embora tenha percebido algumas diferenças, pois acredita que, na prisão, ele tem toda assistência, lá, no manicômio, as personagens não tinham nada e ninguém por elas. Gostou do final da narrativa porque as personagens voltaram a enxergar.

Além de Sheldon, Jorge Amado, José Saramago, lê também Agatha Christie. Vê semelhanças entre as histórias do escritor americano e as da escritora inglesa, como os crimes, por exemplo. Já a narrativa de Jorge Amado "é do nordeste e parece mais com a gente (sic)".

A escolha dos livros que lê é feita, às vezes, por sugestão do atendente e pela leitura do prólogo ou da orelha do livro; outras vezes, pela conversa com o amigo **A.L.R.**, com quem troca informações e impressões de leitura. Também costuma indicar para outros companheiros e lembra-se, especialmente, de haver indicado a leitura de José Saramago para muitos detentos. O horário preferido para as leituras é "depois das aulas, ali pelas 4 horas, quando chego no xadrez e tomo um banho e já começo a ler"; na cela todos respeitam o momento de leitura dos companheiros, mas acredita que a televisão, sempre ligada, está atrapalhando um pouco sua leitura, cujo ritmo sente diminuir, pois, quando não tinha televisão na cela, em outro pavilhão, em seis meses, leu 20 livros. Aqui, percebemos uma certa justificativa para o segundo lugar na competição com o amigo **A.L.R.**

Quanto ao seu ritmo de leitura, afirma que lê devagar, volta atrás para ler trechos que não compreendeu bem ou que gostou bastante, mas não procura ver o desfecho dos acontecimentos com antecedência; prefere ficar na expectativa, aguardando o que vai acontecer na história. Lê muito mais agora do que antes, em liberdade, e acredita que o fato de ter livros à disposição, pessoas que falam sobre suas leituras ajuda a buscar a leitura. Em casa, a mulher

lê bastante, tem muitos livros e "manda alguns para ele", principalmente, de "auto-ajuda". O único livro que possui é *Estação Carandiru*, de Dráusio Varela, mas leu apenas poucas páginas e parou em razão "do sofrimento dos presos". O livro também é portador de lembranças tristes, pois, no dia em que o comprou, foi preso. Acredita que quando voltar para casa, vai poder comprar livros e fazer "uma prateleira, uma estante" para colocá-los. Quer também que os filhos gostem de ler.

Embora leia muito na prisão, por volta de "30 livros em seis meses", **G.L.** não se considera um bom leitor porque só gosta de ler suspense, policial, romance de ação; para ele, o bom leitor é aquele que "lê tudo, vários gêneros". Lá fora, não lia, "não parava para ler um livro, trabalhava direto".

Os pais, evangélicos, lêem apenas a Bíblia, mas lembra-se que, quando criança, ouvia histórias do "Patinho feio", "Pinochio" e outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização das entrevistas com os indivíduos em situação penal revelou que, para esses leitores, a experiência se confirma, sobretudo, em razão do estado de exclusão em que se encontram, já que o início de suas trajetórias leitoras coincide com a entrada na Penitenciária. Como a leitura pressupõe isolamento, a prisão parece ser o espaço adequado a essa atividade.

Com o primeiro bloco de questões, procurávamos observar que imagens os detentos fazem do livro e da leitura, levantando aspectos relativos a representações e à simbologia tanto do ato de ler quanto do livro como objeto de leitura. Para a grande maioria dos respondentes, o livro, além de ser um objeto de leitura mais importante que revistas e jornais, representa aquisição de conhecimentos; entretanto, compreendem que a leitura de cada um desses objetos depende do que buscam no momento: optarão pelo jornal, caso desejem ler notícias mais imediatas; pelas revistas, que têm assuntos mais abrangentes, se buscam reportagens mais longas, "com ilustrações e fotografias", com assuntos "para pesquisa" e, pelo livro, para uma leitura mais demorada, cujo assunto "tenha mais permanência" que aqueles tratados em periódicos e magazines.

Poucos deles lembram-se de locais com muitos livros, "na rua", como dizem quando se referem aos locais de origem, onde viviam antes de suas prisões. Para alguns, o pequeno espaço destinado ao acervo diminuto da biblioteca da instituição penal representa o local em que eles viram maior quantidade de livros reunidos, já que nunca entraram antes em uma livraria ou em uma biblioteca, mesmo escolar.

A leitura, para eles, é importante como aquisição de conhecimento, mesmo os livros de conteúdo estritamente ficcional, como os de Paulo Coelho,

campeão de leituras na PEM, de Sidney Sheldon, Agatha Christie, Collen Mac Cullough, José Saramago, Érico Veríssimo e Machado de Assis. Quanto aos gêneros, os leitores de ficção mostraram preferência pelos romances, delegando à poesia o papel de material a ser utilizado para escrever cartas às namoradas e às famílias; já uma outra parcela de leitores lê apenas obras religiosas, livros sobre a "palavra", e não vê sentido em outros gêneros, considerados "pura fantasia" ou "mundanos".

Como a leitura não fez parte de suas vidas antes da prisão, os grandes leitores que conhecem são os companheiros de cela, com os quais, inclusive, travam uma espécie de competição de leitura; não possuem referências de leitores além das grades da penitenciária, na família ou entre amigos. Para a grande maioria, o contato com os livros só aconteceu em ambiente de encarceramento, já que, em liberdade, não freqüentavam bibliotecas ou livrarias.

No segundo bloco, as questões buscavam revelar a intimidade que esses leitores passaram a ter com os livros na prisão, já que abordaram aspectos da prática pessoal de leitura. Mesmo lendo muito agora, não possuem livros, não se interessam em comprar livros, pois são caros e, para eles, depois de lido, o livro perde seu valor de mercado. Exceção feita à *Bíblia* e a *O alquimista*, de Paulo Coelho, considerados livros de cabeceira, que devem ser lidos mais de uma vez. Mostram-se vaidosos das leituras realizadas no período de carceragem, referindo-se, orgulhosos, aos números de obras lidas; entretanto, poucos se consideram "bons leitores", porque associam tal qualidade à fluência da leitura oral.

Ainda no segundo bloco, as respostas às perguntas indicaram que os leitores, em sua maioria, têm um ritmo de leitura bastante produtivo: não adiantam páginas, em busca da solução de enigmas ou problemas; voltam atrás e relêem textos que não compreenderam bem ou que gostaram bastante; lêem em suas celas, à noite, e, apesar do aparelho de televisão, sempre ligado, e das conversas dos companheiros (há seis detentos em cada cela), conseguem manter o interesse e a atenção no texto.

Finalizando, devemos enfatizar a função mediadora do atendente da biblioteca, com formação no Ensino Superior, ele próprio um leitor bastante produtivo. Ao assumir a função na biblioteca, foi além da catalogação de livros e preenchimento das fichas de empréstimos. Escreveu a amigos e conhecidos e conseguiu a doação 500 (quinhentas) obras, o que revitalizou a pequena biblioteca e promoveu o interesse dos presos pela leitura. Além disso, indicava obras aos companheiros, fomentando a leitura tanto de obras canônicas como as de José Saramago quanto de best-sellers, como Sidney Sheldon ou Paulo Coelho, para ficarmos apenas entre as mais citadas.

Parafraseando Manguel, citado em epígrafe neste texto, podemos dizer que, cada qual a seu modo, os entrevistados parecem encontrar, com a leitura,

a coerência no caos em que se vêem e que as obras que lêem, de gêneros diversos e muitas delas de qualidade discutível, ainda que constituam, para alguns, apenas números de uma competição, poderão fomentar neles o desejo de persistir na busca de idéias e histórias eficazes com que possam perscrutar e amainar a escuridão, inerente a todos os seres humanos, mas certamente intensificada naqueles que se encontram entre grades de uma prisão.

BIBLIOGRAFIA

CHARTIER, Roger (Org.) *Práticas da leitura,* Trad. de Cristiane Nascimento, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.

ESCARPIT, Robert. *Hacia uma sociologia del hecho literário.* Madrid, Edicusa, 1974.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SINGULARIDADES DE UM PROJECTO INSULAR

Ana Isabel Moniz e Ana Margarida Falcão
Universidade da Madeira

Resumo: A comunicação assenta em dois pontos essenciais:

Pertinência científica e necessidade sociológica do Projecto, onde serão abordadas várias questões tais como a recepção e a abordagem crítica da literatura como necessidade de afirmação de autonomia de um arquipélago onde não existem diferenciação étnica ou linguística nem exigências independentistas que conduzam a uma óbvia diferenciação cultural; a atitude da sociedade e o seu interesse de apropriação regional perante as obras literárias e outras manifestações artísticas em articulação com o que poderá constituir uma expressão local; os *media* regionais como um dos possíveis suportes da manifestação de uma recepção controversa da apropriação regional das obras literárias e artísticas e a necessidade do enquadramento do Projecto como serviço prestado à Comunidade.

Problemática da construção do objecto de estudo em que será dada uma particular atenção à mobilidade do objecto de estudo e flexibilidade das perspectivas de abordagem e do quadro de categorização que requer, a necessidade de considerar o objecto de estudo em função das relações entre, por um lado, uma autonomia político-cultural e a necessidade existente de engrandecimento regional e, por outro lado, a apetência do público em relação à oferta de bens culturais, a problemática de uma eventual operacionalidade do conceito de «local» em função das existências regionais do arquipélago e a intersemioticidade decorrente da pertinência sociológica do Projecto.

Palavras-chave: Projecto *Madeira séc. XX*; Produção literária local Insularidade; Apropriação regional; Localização/Deslocalização; Enraizamento.

O Arquipélago da Madeira, constituído pelas ilhas da Madeira, Porto Santo e as inabitadas ilhas Selvagens e Desertas, e englobado nos grupos insulares que constituem a Macaronésia, situa-se no Atlântico, a 620 milhas (1000 km) do continente português e a 310 milhas (500 km) da costa africana. A principal ilha, a Madeira, tem uma área de 741 km2 (57 km de comprimento e 22 km de largura) e uma população de cerca de 250 000 habitantes.

Apresentamos geograficamente o Arquipélago da Madeira porque o questionamento da especificidade do lugar tomou uma importante dimensão nas possibilidades de articulação de conceitos como periferias e localização aquando da definição do objecto do nosso Projecto Literário e Cultural, que aqui e agora nos interessa problematizar, intitulado, ainda provisoriamente, *Madeira, séc. XX: Literatura e Cultura.*

Este Projecto tem como objectivo descrever a vida cultural na Ilha da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modos de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local. Pretende, ainda, aprofundar o estudo multidisciplinar da realidade histórico-cultural, literária e linguística da Madeira, a partir de um *corpus* literário local, aduzindo-lhe um diálogo inter-artes. Dada esta multidisciplinaridade, intervêm no Projecto docentes da Universidade da Madeira e da Universidade de Lisboa, nas áreas de Literatura, Linguística, História e Arte e Design, além de investigadores de outros organismos não vinculados ao meio académico.

Segundo Maria Alzira Seixo, em «Açores e Madeira»[1], «a Literatura não se determina pela vida dos homens que a escrevem, transpareça nela ou não; mas também não se define só pela língua, que é uma pátria, sim, mas até certo ponto; nem por nacionalidades, às vezes de estabelecimento convencional [...]. No entanto, a terra de onde se fala, ou de que se fala, ou para onde se fala, é em si mesma uma voz.»

Pareceu-nos, pois, importante considerar esta «terra-voz» sempre *presente nas* nossas mentes, desde o início do nosso Projecto, justamente porque nos deparámos com, por um lado, a atitude sócio-cultural de apropriação regional de obras literárias e outras manifestações artísticas, de que adiante apresentaremos exemplos e, por outro lado, a problemática da não existência de diferenciações interculturais relevantes. Aventámos, pois, a hipótese de o nosso Projecto poder vir a ser entendido tanto no enquadramento de uma atenção a essa «voz», «de onde», «de que» ou «para onde» se fala, como no âmbito de um contributo prestado às necessidades e interesses da comunidade da Região da Madeira.

Assim, encontrámo-nos perante a necessidade de articular a dicotomia que representa a existência de uma possível especificidade dessa «voz», equacionando-a com noções teóricas como as de literaturas periféricas ou de localização vs enraizamento. Não existe no Arquipélago da Madeira diferenciação étnica ou linguística, nem tão pouco exigências independentistas que conduzam a, ou procedam de, uma óbvia diferenciação cultural, política ou económica, factores estes que, se claramente relevantes, permitiriam a existência de uma demarcação que pudesse conduzir ao conceito de interculturalidade. Sentimos, pois, a necessidade de repensar as realizações literárias e culturais do Arquipélago da Madeira tanto em termos de lugar como em termos de referências discursivas, necessitando estas, contudo, de uma contextualização histórico-literária na qual possam existir e da qual possam emergir como diferença.

Primeiramente, em termos de lugar, colocámos a seguinte interrogação: poderão 620 milhas ou 1000 km de mar ser considerados como uma espécie de

1. SEIXO, Maria Alzira, «Açores e Madeira», *Revista Visão,* 7 de Abril de 2005, p. 143.

fronteira, com as implicações simultâneas de uma consciência de deslocalização e de assumpção de pertença íntima do lugar?

Seguidamente, em termos de referências discursivas, coloca-se-nos um diverso problema: as especificidades das realizações literárias e culturais do Arquipélago terão força contrastiva e diferenciadora relevante em relação às realizações de outros arquipélagos com características similares? Referimo-nos, por exemplo, aos Açores e às Canárias que, não tendo, tal como a Madeira, uma especificidade linguística, racial, política ou independentista, parecem comungar de dominantes temáticas ou motivos literários insulares.

Como exemplo, e pontualmente, referimos um colóquio que se costuma realizar anualmente, na Madeira, organizado pelo Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal, no qual participam sempre intervenientes de Arquipélagos da Macaronésia, e no qual pudemos constatar, por parte da maioria dos participantes o uso de expressões como: «pintura y literatura de las islas canarias», «a temática da saudade na literatura açoriana» ou «poetas e pintores santacatarinenses», a par de «poetas cabo-verdianos» ou «literatura santomense».

Estas expressões e outras equivalentes, utilizadas recorrentemente por outros participantes, constituem o exemplo pontual de um sentimento colectivo, comungado pelos intervenientes dos Arquipélagos citados, e exprimem o sentir da «terra-voz» de cada região, que assume, simultaneamente, uma afirmação de pertença regional tanto em termos de lugar como em termos de referência discursiva estética.

Aliás, o Projecto *Madeira, Séc. XX: Literatura e Cultura* teve origem num conjunto de atitudes da comunidade local demonstrativas, por vezes, do interesse, mas, maioritariamente, de uma quase certeza de apropriação regional de origem espacial perante obras literárias e manifestações artísticas que tinham a sua autoria em indivíduos nascidos no Arquipélago, quer nele permanecessem quer não; ou que, vindo radicar-se no Arquipélago, nele vivessem e produzissem artefactos estéticos. Esta perspectiva retoma a de João David Pinto Correia ao referir-se «à transformação poética da realidade subjectiva de ilhéus e da mundivência insular por [indivíduos] da própria ilha, outros fora dela, noutras terras mais próximas, mais longínquas»[2]. Por outro lado, a referida apropriação regional de origem espacial contemplava a hipótese de uma apropriação regional de expressão local, como se o local regional fosse, em relação ao horizonte nacional, o elemento estruturante de uma procura ou estruturador de uma afirmação de identidade.

2. CORREIA, João David Pinto (1998): *Os militares e a Literatura Madeirense,* Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, p. 46.

A possível fronteira desenhada pelo mar, que provoca a configuração da distância de uma insularidade, origina como que um desejo colectivo, quase paradoxal, de simultânea apropriação e autonomia em relação a uma identidade literária e cultural nacional. Este sentimento gera uma atitude diversa da das regiões continentais porque ele implica, ao mesmo tempo, um desejo colectivamente expresso de autonomização que, afinal, não contraria, talvez, a sua não exclusão de uma integração nacional. A hipótese do mar como fronteira releva, pois, a identidade local de possíveis especificidades discursivas de uma minoria insular que, simultaneamente, se fracta, mas também se integra ou se revê, na alteridade continental.

Vejamos, a título exemplificativo, a existência de uma Associação Madeirense de Escritores e a sua intervenção numa querela surgida nos *media* e na qual escritores, académicos, professores, governantes, jornalistas e simples agentes culturais argumentaram e contra-argumentaram a controvérsia da validade de expressões tais como «escritores madeirenses», «poesia madeirense» ou «literatura madeirense» presentes, entre outros contextos mediáticos, numa polémica e muito discutida lista de livros, elaborada por iniciativa da Secretaria Regional da Educação e que pretendia constituir um *corpus* de «literatura madeirense», a ser utilizado pelas escolas da Região.

Parte dos intervenientes defendia a existência, apenas, de uma «literatura portuguesa»; os restantes contra-argumentavam, referindo «contingências de valor de cariz insular e comprovação histórica», referindo títulos como *História Literária da Madeira* do Visconde de Porto Cruz, de 1949, 1951, 1953[3] ou *Musa Insular* de Luís Marino, de 1959[4], e outras publicações congéneres. Esta invocação podia ser interpretada, por um lado, como argumento para a defesa da existência histórica de uma consciência literária colectiva de cariz social e cultural, e, por outro lado, como memória de um passado colectivo que se manifestava tanto pela localização geográfica como pela temática presente.

Citemos, ainda, algumas publicações antológicas mais recentes como *Poet'Arte 90 – Poesia madeirense, Ilha 3, Narrativa literária de autores da Madeira – séc. XX,* ou a publicação bilingue *Narrativas contemporâneas da Madeira – récits contemporains de Madère,* organizada e traduzida por Thierry Proença dos Santos.

Algumas destas antologias integram, no mesmo volume, autores que nasceram na Madeira (quer nela tendo permanecido quer dela se tendo ausentado), a par com autores que, nascidos fora da ilha, nela se vieram radicar. Também se encontram nomes consagrados da literatura a par de autores desconhecidos do grande público, o que constitui prática editorial pouco

3. PORTO DA CRUZ, Visconde do (Alfredo de Freitas Branco) (1949): *Notas e Comentários para a História Literária da Madeira - 1420-1820,* 1° vol., Funchal, Ed. Eco do Funchal.

4. MARINO, Luís (1959): *Musa Insular,* Funchal, Ed. Eco do Funchal.

frequente, talvez apenas justificada por um sentimento de comunhão ou de pertença insular.

Gostaríamos, ainda, de sublinhar a recente publicação *Nostalgia dei giorni atlantici,* com organização e supervisão de António Fournier, acerca da qual José Manuel Barroso apresenta, no *Diário de Notícias* de Lisboa de 2 de Julho de 2005, um ensaio crítico. Esta antologia foi também divulgada na internet, em *cites* italianos e portugueses. Tanto a antologia bilingue já referida como a expansão para fora da ilha são factores que podem dar conta do desejo de legitimação de uma identidade local.

Julgamos ter deixado claro não pretendermos problematizar a existência ou não de uma literatura madeirense, mas sim, e prioritariamente, responder a uma necessidade colectiva, elaborando um Projecto no qual se descreve a vida cultural no Arquipélago da Madeira, a sua prática social e o seu impacto na população, como modos de afirmação de identidade cultural, com particular incidência na produção literária local.

Perante as dificuldades de enquadramento teórico expostas e o contrastivo percurso de publicações de cariz histórico, mediático ou antológico, já indicadas, pareceu-nos pertinente procurar interrogar e colmatar lacunas de reflexão sobre o panorama literário e cultural do Arquipélago, começando pelo século que nos estava mais próximo. Começámos, pois, por encarar a literatura e a cultura do séc. XX na, da, ou sobre a Madeira, sem outra preocupação metodológica ou terminológica, à partida, que não fosse a importância do lugar e a existência de um *corpus* que não podia ser considerado como «entidade híbrida» ou «objecto móvel», e que nos levaria, forçosamente, a ter que descobrir categorias para o pensar.

Apostámos, pois, para a constituição do nosso *corpus,* numa perspectiva de intersemioticidade que recobriria, por um lado, contingências de especificidade regional literária e cultural e, por outro lado, a existência do valor de um passado humano insular e colectivo que funcionaria, no nosso Projecto, como uma espécie de «espaço cénico» que teria a função de pôr em evidência as realizações textuais escritas e plásticas.

Partimos, pois de uma localização periférica – o Arquipélago da Madeira - e de um pensamento sobre as possibilidades do discurso da literatura e da arte produzidas nesse lugar, e assumidamente apropriado por uma colectividade, delineando, assim, uma especificidade tanto de valor discursivo como de valor literário e cultural local.

No entanto, o sentimento de pertença a um património local, literário e cultural, não deixa de abranger também o sentimento de inclusão num património nacional. Aliás, esta inclusão é essencial à sua legitimação, pois só na medida em que as realizações artísticas locais se expandem, se traduzem e se

permutam é que adquirem, simultaneamente, a sua dimensão regional, nacional ou mundividencial.

Os Estudos Literários implicam, hoje, uma visão crítica dos textos que salvaguarde o seu valor social, cultural e ideológico, mas não esquecendo nunca que a Literatura, acima de tudo, existe na e pela concretude de um *corpus* que pede o metatexto de um discurso que o abra, nem descurando que esse *corpus* de textos pertence ao mundo abstracto da estética, a qual, por sua vez, pede um cenário de História Literária no qual possa ser vista a sua movimentação.

Ao delinear os nossos objectivos interrogámo-nos, ainda, sobre se a interacção da Memória Colectiva e da Memória Individual, no que diz respeito à localização periférica do Arquipélago da Madeira, não poderá ser considerada como delineada em dois círculos de identidade concêntricos e interactivos: o círculo nacional e o círculo regional que interagem. Este foi mais um factor que pesou no delinear dos nossos objectivos, no desejo de aprofundar o estudo multidisciplinar da realidade histórico-cultural, literária e linguística da Madeira, a partir de um *corpus* literário local, aduzindo-lhe um diálogo interartes, em termos de articulação do lugar com as referências discursivas, como no início desta comunicação aventámos.

Por tudo isto ponderámos a nossa aposta num Projecto que permitisse repensar a realização literária e cultural do Arquipélago da Madeira, enquanto *corpus* de uma produção localizada que, hipoteticamente, configuraria especificidades mais ou menos acentuadas da expressividade local de um discurso textual. Esta localização e estas especificidades discursivas configurariam, em simultâneo, um movimento centrífugo e centrípeto, de inclusão e de exclusão, de identidade e de diferença, que esperamos contribuir para clarificar, no decurso da realização do nosso Projecto.

BIBLIOGRAFIA

CORREIA, João David Pinto (1998): *Os militares e a Literatura Madeirense,* Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura.

MARINO, Luís (1959): *Musa Insular,* Funchal, Ed. Eco do Funchal

PORTO DA CRUZ, Visconde do (Alfredo de Freitas Branco) (1949): *Notas e Comentários para a História Literária da Madeira - 1420-1820,* 1° vol., Funchal, Ed. Eco do Funchal

SEIXO, Maria Alzira (2005): «Açores e Madeira», *Revista Visão,* Lisboa, 7 de Abril, p. 143.

106.0 FM

XXX

LITERATURA: 'AS MÁSCARAS DE PERSÉFONE'

CANTOS DE AMOR E MORTE: AS POÉTICAS DE RUY BELO E NUNO JUDICE

Ida Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense – Niterói / Rio de Janeiro

Resumo: No âmbito de projeto de pós-doutorado junto ao grupo de pesquisa coordenado pela Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte (PUC Minas Gerais – Brasil) intitulado "As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas", apresentamos comunicação sobre figurações da morte nas poéticas de dois poetas portugueses contemporâneos – Ruy Belo e Nuno Júdice. Desejamos fazer dialogar essas duas poéticas a partir de um tema comum: o canto de amor e morte em torno de um dos mitos mais recorrentes da cultura portuguesa: Inês de Castro. A reflexão busca desenvolver uma leitura crítica sobre linguagem poética, morte e memória, com apoio principalmente dos ensaios de Maurice Blanchot.

Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea; Ruy Belo; Nuno Júdice; Maurice Blanchot; morte; Inês de Castro.

Este trabalho insere-se no projeto de pesquisa interinstitucional intitulado "As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas" sob coordenação da Profa. Dra.. Lelia Parreira Duarte, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Brasil. Para o embasamento teórico-crítico de suas reflexões, o grupo de pesquisadores se vale principalmente dos ensaios filosóficos-literários de Maurice Blanchot. Minha inserção nesse grupo relaciona-se também ao desenvolvimento de meu projeto de pesquisa de pos-doutoramento sobre a obra poética de Ruy Belo, poeta-crítico português dos mais instigantes no panorama da cultura de língua portuguesa dos anos 60 e 70 do século XX, pelas questões literárias, filosóficas e éticas que sua escrita propõe.

É, portanto, a partir desse contexto que se configura esta comunicação com o diálogo possível entre dois poetas portugueses contemporâneos, autores de dois livros de poesia em torno de um dos mais fortes mitos de amor da cultura lusófona: Inês de Castro e seu príncipe amante Pedro. Mito, alíás, bastante lembrado neste ano de 2005 em que se comemoram os 650 anos da morte de Dona Inês de Castro.

O primeiro poeta, Ruy Belo, publicou, em 1974, *A Margem da Alegria,* que se constitui na realidade de um único extenso poema a dar título ao livro. O segundo, Nuno Júdice, em 2001, publicou *Pedro, lembrando Inês,* reunindo 39 poemas. Em ambas as obras, constatamos a força do tema da morte e a sua

relação com a experiência poética, contrastando escrita e memória, plenitude e finitude, ainda que suas linguagens sejam bastante diferentes entre si.

Em *A Margem da Alegria* (a partir de agora indicaremos como *AMA*), a história mitificada de Inês e Pedro, tão referenciada ao longo dos séculos, entrelaça-se com a contemporaneidade do poeta, sujeito assumidamente presente no poema como personagem também dessa longa narrativa lírica que se estende em cerca de 60 páginas. As vozes de Inês, Pedro e do Poeta misturam-se em contraponto, explorando o espaço da memória como repertório fundamental para a arte. Essa exploração enfatiza claramente a temporalidade, que é, no poema em exame, sintaticamente visível por meio da utilização recorrente do conectivo QUANDO a ligar, desde o início, diversos conjuntos de versos que se vão somando de maneira digressiva, quase caótica, com a sobreposição de cenas e estratos temporais diversos.

> Quando já pelos prados o orvalho
> aspergira as inúmeras pétalas das primeiras flores
> e corriam as lágrimas ao longo da já longa idade
> de homens onde o rio da alegria já secara há muito
> talvez suponho eu no tempo dos primeiros salmos admoestadores
> em que os olhos se abriam para o medo das mensagens funestas
> [...]
> quando as tardes eram notoriamente altas e as sulcavam
> vozes de muitas raparigas que voltavam das fontes ou de minas com avencas
> de bilhas muito esguias â cabeça bilhas que prolongavam o seu porte
> o seu andar seguro e digno bilhas de maos fincadas nas ilhargas
> [...]
> quando as pessoas já eram mortais mas nao o eram assim excessivamente
> e se reconheciam a si próprias nuns olhos alheios
> e a sua pela humedecida e se tornava cada vez mais fina
> sem deixar de ser pele sem passar a ser cútis a nao ser nos anúncios
> ou nos saloes de cabeleireiras onde sempre se fala só dos outros
> da vida privada dos outros dos pequenos escândalos diários
> [...]
>
> (pp. 19-21)

Assim, temporalidde e memória são as matérias da vida e da poesia, indica-nos o poema, o qual, por isso mesmo, torna-se um exercício contínuo de transposição de tempos e espaços, de tensão entre presença e ausência, entre plenitude e vazio. A recuperação do mito na contemporaneidade indicia um canto da perda das narrativas fundadoras, da impossibilidade de unidades como Deus e Sujeito, tornando mais visível o fracasso do mundo que habitamos.

> Tudo me sabe mal como este sol ocidental
> que morre em portugal a sua morte mais mortal

crepúsculo sangrento para um céu cinzento [...]
E a noite principia a destruír o día
e a mulher do mal erguida no umbral
daquela eterna morte que me coube em sorte
Eu não pude comprar senão o mar
e uma ou outra coisa do que não existe
como o que diz o vento do oeste
ó catedral submersa do meu sono
[...]

(p. 39)

A espécie de narrativa lírica que compõe o livro mistura tempos e discursos, exemplificando bem o que Jeanne Marie Gagnebin discute em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história:* " [...] a escrita é, também e com certeza, memória da morte" e "Pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar a linguagem que o diz e que "nele" se diz." (pp. 55 e 66). Nesse cruzamento de discursos, ora ouvimos a voz de Inês, ora a de Pedro, ora do poeta. Em passagens diversas, a crônica de Fernão Lopes ecoa como texto-matriz fundamental; em muitos versos, outros poetas, como Camões, Sá de Miranda e Jorge de Sena, falam e em outros momentos outras obras ligadas ao mito de Inês são examinadas, especialmente obras de pedra feitas para resistir ao tempo como a Nave de Alcobaça e os famosos túmulos do casal amante, descritos minuciosamente pelo poeta. Temos, então, uma forte *fricção* entre textos e discursos, ao longo do livro, com o estabelecimento de articulações dinâmicas de sentidos, como se tivéssemos em mãos um verdadeiro caleidoscópio verbal. O tecido poético vai-se formando como um cruzamento constante de linguagens, de imagens e emoções, provocando a idéia de plenitude e de multiplicidade, mas indiciando também vazios, perdas e silêncios. Por isso, ocorre a relativização de toda palavra, em busca do que não pode ser dito, não pode ser recuperado.

A parte do poema em que o poeta *lê* o túmulo de D. Inês em Alcobaça expõe de forma concreta essas impossibilidades. A leitura desse texto de pedra, cercado de referências históricas precisas, principalmente, datações, rompe e mesmo subverte o discurso histórico pelas subjetividades construídas a relativizarem a verdade e o já escrito. As vozes de Inês e de Pedro, ganhando um outro espaço de significação, colam-se à voz lírica do poeta que problematiza o mito e o amor violentamente interrompido.

Que sei pergunta ela para sempre imóvel
no túmulo de pedra inamovível que sei eu desse homem tao instável
mais triste e mais sozinho quanto mais alegre e rodeado
que ao dar-me um outro nome como que meu deu um novo ser
e a quem toda me dei como se dá em parte
na arte alguém mais que no amor

Que sei de pedro esse homem de palavras
esse inventor de nomes com certeza mais reais
após haverem sido mais criados do que as próprias coisas
Que sao duas as lousas nem sequer o sabe
nem na cabeça sob o baldaquino dela cabe
o modo de saber certo e definitivo
que pedro mais que rei foi permanente fugitivo
e fugiu mais de si mesmo que da terra ou que da grei
Eu canto os amores e a morte a apoteose e a sorte

(pp. 32-33)

Em *AMA*, encontram-se as marcas constantes da escrita de Ruy Belo. No nivel da linguagem, um trabalho clássico e engenhoso atentíssimo às palavras para constituição de uma sintaxe e de uma camada fónica das mais surpreendentes na habilidade de selecionar e combinar elementos no verso, sabiamente rebelando-se contra as ordens gramaticais e discursivas instituídas. Trata-se de um poeta seguro na manipulação da matéria poética, no rigor da escrita, como se pode constatar em diversos momentos de toda sua obra, encerrada em 1978, quando faleceu aos 45 anos. Vejam-se, como exemplo, versos com exploração lúdica do nível fônico:

Abraço-te com força antes da morte
sorriso frio com suor ao meio
olhos parados pela curiosidade
a face fácil da destruição
vestido que te leva quando o teu corpo suave
malvada cor de malva que me salva
das cores da alva aonde o sol já silva
adeus regaço de que a custo me despeço
No tom cavo onde escavo a minha voz
[...]

(p. 42)

Soma-se a esse rigor e trabalho retórico no manuseio da linguagem poética, uma maleabilidade na construção de imagens e metáforas a dinamizar completamente o poema, o que abre, por entre os versos, lacunas propositais de significação que permitem ao leitor aliar-se ao poeta na construção de sentidos e liberdade de emoções. *AMA* é, portanto, uma obra de idas e retornos, de buscas, de encontros e desencontros. A melancolia é o fio sutil a guiar o sujeito lírico por entre fragmentos míticos, históricos e textuais, com o contato permanente com a morte, experiência recorrente durante toda a vida, nas múltiplas figurações da finitude irremediável.

Para qué festas e grinaldas e canções e vinho
se os corpos envelhecem como as coisas
e tudo os ilumina só a luz do fado
mesmo se o mundo todo se renova sem cessar.
[...]
A idade conduz-me ao acaso da vida
quando já nem me guía o mínimo pracer
e quero despedir-me com um canto melancólico
da plenitude desta minha terra

(p. 46)

[...]
e não havia a terra da alegría
e a alegría era afinal o triunfal inferno
era saber que o que se fez nunca se fez
e que tudo o que foi decerto nunca foi
e que apenas o sonho vencería a morte
mesmo se pra sabê-lo se exigia a cru coragem
de aflorar essa margem que ha antes da morte
ou só depois da morte nao sabia bem
ou podía ser mesmo a propria morte
[...]

(p. 52)

Falamos, portanto de um texto rebelde a qualquer ação ordenadora exterior, impossível de ser contido, aprisionado por explicações. É, no fundo, tal como as narrativas míticas, um eterno retorno, uma *acontecer* permanente.

Se, nesse livro, Ruy Belo diz ser "Poeta do amor da solidão da morte" (p.46), também o é o outro poeta, Nuno Júdice, que igualmente percorre os caminhos cruzados da memória defrontando-se com a solidão e a finitude. Poeta com extensa produção, seus últimos livros de poesia têm sistematicamente retomado o tema do amor com seu desejo de unidade e completude, com sua realidade de impossibilidades e irrealizações, evidenciando a solidão cotidiana dos amantes.

Em *Pedro, lembrando Inês* (a partir de agora *PLI),* temos também um percurso mítico que se representa na estruturação do livro: a primeira grande parte intitula-se "Pedro, lembrando Inês", com 32 poemas, sendo o último aquele que leva o título do livro; a segunda parte, "Carta de Orfeu a Eurídice" com 7 poemas, reduplica a temática fundamental: amor e morte. Diferentemente do livro de Ruy Belo, os vários poemas são autônomos entre si. O fío condutor por entre os textos é a fala do amor ou o pensar sobre e o sujeito lírico torna-se um lugar de "dizer", lugar que pode ser ocupado por Inês, por Pedro, pelo poeta, pelo leitor.

A obra de Júdice se caracteriza fortemente pela reflexão metapoética e o livro de que ora falamos não foge a esse interesse. No poema "Lição" (p. 19), a epígrafe é uma chave importante de leitura: "aprendíamos a amar, aprendíamos a morrer", verso de Eugénio de Andrade. Essa lição é o questionamento sobre o relacionamento entre poesia e memória. Se esta é a vontade de não esquecer, também a poesia é potência de lembrar. Mas a memória é, por outro ângulo, índice de que algo ficou para trás, perdido como realidade ou sensação. É a memória, portanto, um processo que presentifica ausências. Não é assim também o poema, espaço capaz de nos trazer o que está ausente, sejam objetos, sensaçoes, sujeitos? A escrita de Júdice não cessa de refletir o paradoxo que é o ato poético, sobre como se institui essa experiência verbal de perda constante a que os sujeitos amantes estão submetidos e, por isso, a melancolia igualmente atravessa seus versos: cada texto é um encontro ou despedida, histórias de amantes e amados que se perderam no tempo e só podem se reencontrar no leito abstrato do poema formado de memórias. No poema intitulado "Pedro e Inês" (p.28), lemos:

> Desfizeram-se estrelas num azul de queixa;
> choraram nebulosas nos fíos do crepúsculo.
>
> Para onde fogem os amantes mortos? Em que
> eternidade repousam os cansados corpos?

E, ainda em outro poema, "Pedro, lembrando Inês" , afirma-se (p. 42):

> [...] Mas é isto o amor:
> ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua
> voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo
> esse que mal corría quando por ele passamos,
> subindo a margem em que descobri o sentido
> de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo
> que o tempo nos rouba. [...]

Pedro e Inês são o duplo de Orfeu e Eurídice, mitos do amor entrelaçado com a morte.

> Assim, os vivos também se tornam fantasmas: bato-lhes
> à porta da alma, vagueio num descampado de sentimentos,
> chamo-os - e vejo-os partir. Construo a solidao
> com os pedaços das imagens que me deixaram. Ergo
> edifícios a partir de memórias, de palavras, de gestos que
> ficaram das nossas conversas, quando o tempo se reduzia
> ao instante que vivíamos, nenhum futuro nos impunha

a sua sombra. Agora, porém, a que estaçao te irei buscar? Em
que banco de jardim te irei surpreender, olhando essa manha
que marca a separaçao dos amantes? Limito-me a esperar
que esta porta se abra, uma vez mais, e a primavera
entre para este quarto onde a noite se instalou.

(p. 45)

Esse conjunto de poemas, desenvolve afinal a idéia de ser o AMOR uma vivência especial de finitude, figuração da morte, experiência semelhante à da escrita literaria, como pensa Blanchot no ensaio "A literatura e o direito à morte", do livro *A Parte do Fogo*: "Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte, é "a vida que carrega a morte e se mantém nela". Admirável poder. Mas algo estava alí e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede." (pp. 314-315)

A escrita poética não é assim a certeza de apaziguamento, mas angústia permanente. Não se trata de exaltar a força das palavras ou do amor, mas de assumir a sua fragilidade e a sua impotência . O poema é um continente de memórias, um território sempre instável, e o poeta, o narrador dessa viagem entre sombras e mitos.

Ruy Belo e Nuno Júdice ao retomarem Inês e Pedro, ao falarem tanto da experiência amorosa, assumindo ambos uma subjetividade obsessiva, não são neo-românticos, ou idealistas, deslocados numa pós-modernidade conflituosa, mas contemporâneos críticos e atentos ao seu tempo de vazios culturais e existenciais, em que imperam simulacros tanto da razão como da emoção. No entanto, essas duas poéticas, expondo a fragilidade, a impotência das palavras e da própria literatura, acabam por defender a poesia como uma experiência de sobrevida, como um amor desejante que poderá ir até o fim do mundo.

BIBLIOGRAFIA

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo.* Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

BELO, Ruy. *A margem da alegria*. 4. ed. Lisboa, Presença, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

JÚDICE, Nuno. *Pedro, lembrando Inês*. Lisboa, Dom Quixote, 2001.

NA TUA FACE[1], AS FACES DA MORTE

Luci Ruas
UFRJ/ UGF

> A beleza equilibra-se entre o real e o irreal. (...) A beleza é do imaginário e a imaginação é uma forma de se possuir o que se não possui. A beleza escapa-se do nosso domínio, entremostra-se ao nosso apelo e desaparece quando a tocamos, ou seja, a realizamos[2].

Resumo: Integrante do projeto de pesquisa intitulado "As máscaras de Perséfone: figurações da morte e do extinto nas literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas", coordenado pela Professora Doutora Lélia Parreira Duarte, neste trabalho investiga-se como o romance *Na tua face* (1993), de Vergílio Ferreira, se inscreve nessa perspectiva de abordagem que tem em Maurice Blanchot um de seus teóricos mais representativos. Aí encena-se "o eterno conto de amor e morte", além de problematizar e relativizar, na ficção, o que é a beleza e suas formas de representação.

Palavras-chave: Romance português contemporâneo; morte/ literatura; beleza/ representação.

Em 1996, alguns meses, portanto, depois da morte de Vergílio Ferreira, e a propósito de *Cartas a Sandra*, romance postumamente publicado, Maria Lúcia Dal Farra apontava para o caminho percorrido pela obra do grande escritor: "o de formalmente ligar entre si os seus romances, á maneira de um ciclo", fazendo transbordar de um para outro livro as suas preocupações e interrogações fundamentais[3]. Considera-o autor de uma única obra, já agora fazendo eco às conhecidas palavras de Eduardo Lourenço, para quem a obra de VF "é a encenação de uma única história, e essa história é a lenta emergência, depurada de livro em livro, do eterno canto de amor e morte".[4] Nesse romance póstumo, segundo a crítica, cria-se e encena-se a incompletude, a incerteza, a integridade que provoca a ascensão do homem "para além dos limites contingentes da vida ou da morte, absolutizando-o".[5]

1. FERREIRA, 1993.
2. FERREIRA, 1992, pp. 55-56.
3. DAL FARRA, 1997, pp. 131-137.
4. LOURENÇO 1996, p. 7.
5. DAL FARRA, 1997, p. 135.

Depois de uma instigante abordagem do processo de irradiação que se opera entre os dois romances, que dialogam entre si – *Cartas a Sandra* (1996) e *Para Sempre* (1982) – destaca a importância da "memória involuntária", que recupera por meio de flashes as experiências de um passado irrecuperável que, só aos trancos e estilhaçado, pode tornar-se "escritura", como fulguração instantânea da lembrança, manifestação do absoluto, o que é, sem dúvida um privilégio da arte. Justifica-se, assim, a importância que a personagem-protagonista e narrador das duas obras concede à palavra, que só os artistas –aqueles que não dizem o que dizem, mas dizem apenas o silêncio primordial– realmente conhecem.

Talvez possa dizer-se, na esteira do pensamento blanchotiano[6], que nesse silêncio primordial se afirma o esvaziamento dos signos que povoam a realidade e dá-se o encontro com a morte, num tempo fora do tempo, num espaço fora de todo o espaço limitado pela contingência, onde o "falatar" da língua cede ao insondável da linguagem e o ser pode então emergir, desvelar-se, na obra que passa a existir.

Publicado em 1993, três anos antes da morte do escritor, o romance *Na tua face* também encena, como os demais que compõem essa obra, "o eterno conto de amor e morte". Aí observa-se também a presença de um narrador que registra os fatos relevantes de sua própria história a partir de dois movimentos essenciais: o primeiro, motivado pela ação da memória que o toma de assalto, trazendo "aos bocados", como afirma o próprio escritor nas páginas de *Nítido nulo*, as cenas do passado; o segundo, em que se verifica a interferência da situação atual sobre o passado evocado pela memória.

No momento inaugural da escritura, o narrador-protagonista está só: morreram-lhe a mulher e o filho (este suicida-se); a filha ausenta-se. Ausente também é a "face" da mulher desejada desde o tempo da universidade, e jamais alcançada.

Pois é dessa ausência fundamental, desse vazio dos objetos, dessa solidão radical que irrompe a palavra inaugural, tirada ao desejo de transformar em discurso – em obra, portanto – o vazio. É num berro, mais que um grito lancinante, que o narrador pronuncia um nome para que a obra possa existir. Bárbara é o nome evocado, a palavra fundadora do texto, o chamado ao impossível, fora de qualquer lógica, ou de qualquer gramática, presença impossível de um amor sentido e desejado, mas impossível.

A enunciação do nome evoca o tempo da universidade e, mais especificamente, o tempo da formatura, situação-limite a partir da qual cada um dos graduados seguiria o seu caminho, para construir o próprio destino. Quase

6. BLANCHOT, 1987, p. 90.

ao mesmo tempo, o violento grito para tornar presente a jovem Bárbara traz à cena a colega com quem ela divide o quarto: Ângela, que se forma em estudos clássicos. Ao tornar presente esse tempo, o narrador-protagonista (Daniel), acadêmico de medicina, deixa que se conheça o seu outro lado: o de caricaturista, encarregado de fazer as caricaturas dos colegas para o álbum de lembranças. Note-se que, como médico, tem a responsabilidade de curar, ou de atenuar o sofrimento e a dor; como caricaturista, acentua no traço do desenho a deformidade do outro (talvez para pôr em relevo, pelo grotesco, o que no homem é a sua imperfeição).

No rebuliço desse momento limiar, Daniel procura concretizar o encontro com Bárbara, para dizer-lhe o amor que sente. Mas o momento possível de encontro é paradoxalmente o do desencontro. Em Coimbra há duas estações de trem. Cada um escolhe um caminho diferente, tornando o desencontro inevitável. O trem que leva Bárbara parte da estação onde Daniel não está. Ainda que tente vencer o tempo, não consegue encontrar a jovem que daí por diante será ausência tornada presente em fugidios mas luminosos momentos de "aparição". A partir da ausência de Bárbara, o narrador-protagonista experimenta a possibilidade de recriá-la como "perfeição que não foi prevista por Deus", "perfeição instantânea e frágil". A beleza de Bárbara é "essência do impossível". Nela reside o infinito da beleza e da morte, a possibilidade de atravessar o real, onde desfilam os mutilados, os deformados, os excepcionais, para encontrar no irreal feito imagem a possibilidade da cura; por isso mesmo a evocação traz ao narrador-protagonista a inquietude e a angústia.

Como contraface dessa face desejada, o narrador-protagonista transforma em presença a outra mulher – Ângela –, com quem passa a viver e tem os filhos Luzia e Lucrécio. Luzia cujo apelido é Luz, herda o nome da avó, que era cega. A esse propósito o narrador faz observações irônicas, associando o nome da filha ao da Santa que teve os olhos arrancados e que, por isso mesmo, é quem atende aos que têm problemas de visão. Torna-se fotógrafa. Lucrécio, por seu turno, evoca a presença de poeta e filósofo latino, objeto da tese que a mãe prepara em seus estudos universitários.

Enquanto Bárbara contém no nome o não civilizado, Ângela fala a voz da cultura grego-romana. É, na narrativa, uma espécie de porta-voz de uma compreensão de mundo em tudo contrária à do narrador-protagonista, o qual experimenta a angustiada e obsessiva busca da beleza. Seu trabalho de pesquisa envolve o estudo da obra de Petrônio, a de Trimalcião e a de Hesíodo, mas é sobretudo a partir da obra de Lucrécio que Ângela constrói seus comportamentos e convicções. Do *De rerum natura*, exposição lírica e didática do sistema de Epicuro, extrai e assimila conceitos que passam a constituir aspectos do seu "modus vivendi". O narrador-protagonista, ao desenhá-la, reconhece que é "normativa como a página de um clássico". As normas de

conduta da personagem refletem os princípios epicuristas, como, por exemplo, a idéia de que para ser feliz o homem não deve perguntar, não deve querer saber. Nessa mesma perspectiva, põe em evidência a inutilidade das paixões: "A paixão do homem [afirma] é a da insensatez de querer a realidade do que não existe, de ouvir o impossível como o dar respostas para o seu infatigável questionar", o que parece desestabilizar as convicções do protagonista, no plano da ficção, e faz com que se reflita sobre as convicções do próprio Vergílio Ferreira, em seu permanente e obsessivo interrogar.

A presença de Ângela é de natureza física, pragmática. De acordo com o seu poeta preferido, nada é justo ou injusto diante da natureza. Mesmo o suicídio é um direito do homem, o seu triunfo sobre o destino. Para Ângela, Lucrécio devia ser relido, uma vez que é o grande poeta da nossa época. As religiões e Deus, para o pensador, como para a própria personagem, não se justificam.

Ao proferir uma conferência num encontro sugestivamente intitulado "No limiar do milênio", aponta para a importância desse filósofo quando afirma que o homem é "um doente que ignora a causa do seu mal. Lucrécio não o ignorava e deu-lhe remédio" (será esse remédio o suicídio?). O grande remédio é entender que nada é para entender. "Ângela nunca esteve doente", diz o narrador. "Tinha um destino de perfeição a cumprir". "Tu eras uma regra de gramática", afirma. Não a pode, portanto, entender o que lhe era o interior. O máximo a que chega – e é sob a forma de ironia que o faz – e conhecer-lhe a "ossada" numa radiografia. O espírito, entretanto lhe escapa. É sintomático que Ângela tenha sido vítima de uma cegueira. Passa a enxergar pelos olhos do marido. E o que Daniel lhe mostra – caricaturista que é – é a deformidade, a monstruosidade que Ângela recusa, pedindo que lhe mostre a beleza das crianças e das flores de um jardim. É certamente uma evocação de Lucrécio e, por conseguinte, de Epicuro.

Ângela não é objeto do amor do narrador-protagonista, pelo menos no que implica a paixão e o arrebatamento. Não é a beleza que vê nela, mas um "certo modo sossegado" de ser, num nome tão amplo que "comporta [a sua] vida inteira agasalhada". Mas essa mulher é a invenção da linguagem de Daniel, e, por conseguinte, do seu desejo de criar, pois, quando a fixa em imagem, ela já é ausência, porque está morta. Como Bárbara, Ângela emerge do vazio, nasce da memória e do desejo, mas por seu intermédio põem-se em xeque os princípios ordenadores do mundo que, na narrativa, se recontextualiza.

Esta não é uma situação isolada na narrativa vergiliana. Pode dizer-se que todas as personagens femininas são ausências tornadas presenças pelo violento apelo da memória e pelo impulso para criar, na perfeição, o que só é possível fora de qualquer realidade imediata. "Tenho em mim o poder de fazer-te perfeita", já que é objeto da sua própria criação, afirma o narrador-protagonista

de *Em nome da terra*, em seu desmedido desejo de "escrever" à mulher já morta, com a convicção de que "o que é grande acontece no eterno".

Quanto aos filhos, é preciso dizer que Luz, em seu projeto fotográfico, imobiliza em imagens corpos mortos de homens vivos, porque são devorados pelo tempo e pela fragilidade dos afetos. Sem se preocupar com a possibilidade da profanação do corpo do irmão morto, a arte de Luzia se faz de luz e sombra, em preto e branco, no seu processo de transrealização. Morto, Luc era á "figuração perfeita da morte", a representação daquilo que não se pode compreender. O suicida transforma-se em fotografia (o que, aliás, está no efeito produzido pelo próprio apelido: Luc, "look" – olhar – e luz), instantâneo nascido não da morte "em si", mas daquilo que a representa, daquilo que é a sua figuração. No prefácio do catálogo da exposição, escrito por Serpa sapo, um deficiente físico, constrói o que se pode constituir na metáfora do processo de criação, que deixa perplexo o narrador:

> Pode-se dizer que a fotografia tem (quase) sempre um referente e a sua arte é assim muito mais dependente do que a pintura em que o real desapareça. Mas justamente a fotografia realiza o impossível de se apoiar no real e de o dissolver na sua própria aparência.(...) Que é que assinala a originalidade de Luzia? (...) é não nos dar a carga do real mas a sua sobrecarga de transreal, não fazer da sombra um limite mas um elemento de dissolução. O morto de Luzia não pertence à terra cemiterial mas a um forte imaginário em que a vida e a morte jogam uma com a outra para serem ambas uma ficção (...) Toda a morte está num impasse, mas a fotografia não. Porque só ela une o real com a sua pureza absoluta (*NTF*, p. 263).

Assim também o narrador constrói pela linguagem o seu romance. Nesse espaço engendrado pela ficção, pela experiência que se transforma em possibilidade criadora, o real configura-se a partir da morte de modelos e convenções, presenças-sombras no imaginário do narrador. Como numa fotografia, inúmeras cenas do romance se pintam em negativo – dizem a morte para, a partir da ausência, registrar a vida. Se os jogos olímpicos apontam para o apolíneo, os jogos da narrativa se fazem dionisiacamente perturbadores: em lugar da perfeição que tranqüiliza, constroem para-olimpíadas de deficientes físicos, das quais surge o vitorioso um deficiente que atende pela alcunha de Serpa Sapo (nome de ironia, nome quase onomatopaico, como um desafio à perfeição).

Se o desenho acadêmico procura o retrato e, nele, muitas vezes, a preocupação de reproduzir o modelo, o protagonista, neste romance, escolhe a caricatura, em que se acentua a deformidade. Como nas Demoiselles d' Avignon, tela de Picasso aludida na narrativa, seja a fotografia de Luzia, sejam as cenas pintadas verbalmente pelo narrador, delas saltam experiências com o não convencional, com o desafio ao retrato de traços harmoniosos e perfeitos.

Os conceitos aqui se instabilizam, dando lugar ao feio, ao horrível, ao grotesco, ao animal, à caricatura da qual apenas Bárbara escapa. "A beleza é uma invenção do homem", afirma o narrador (*NTF*, p. 56). Mas a sua contraface não pode ser escamoteada.

Ao contrário da irmã, Luc representa o desejo de saber, a inquietação, a interrogação incessante, que aos poucos cede a um progressivo ensimesmamento, silencioso e arredio, que deixa entrever um "olhar de louco". Descentrado, fechado em si, escolhe o suicido como um modo de vencer a morte, fazendo cessar o ritmo da vida e qualquer possibilidade de revelação do ser.

Vale aqui lembrar Blanchot, para quem "Não se deve desejar exageradamente morrer, não se deve ofuscar a morte projetando sobre ela a sombra de um desejo excessivo"[7]. "É preciso ligar a palavra morte à palavra autenticidade", afirma. Não se pode impedir que o sujeito escolha a morte prematura como modo de fugir à vida – a morte é um direito do indivíduo. Mas, ao provocá-la – esta também é a posição assumida pelo narrador-protagonista - esse indivíduo protocola um gesto de inautenticidade, uma vez que é da consciência da nossa finitude que a vida emerge como milagre, como afirma obsessivamente Vergílio Ferreira ao longo de sua obra.

Ainda que o corpo do irmão morto seja captado pelas lentes da câmara de Luz (e em múltiplas faces), o que ela registra não é senão e paradoxalmente a presença da morte, ou, como ensina Barthes, a apreensão do instantâneo que só se pode recuperar pela nostalgia[8].

Como se vê, são múltiplas as questões que se apresentam nesse texto de ficção criado por Virgílio Ferreira. Cabe, entretanto, assinalar que três formas de representação, ou de figuração do homem estão aí implicadas, além da própria escrita: a caricatura, a fotografia e a pintura. A caricatura, com seu caráter paródico, rasura a figura original pelo desenho em que se acentuam sarcasticamente as imperfeições humanas. A fotografia, por sua vez, assinala uma tendência contemporânea: a de gravar o acontecimento, como tentativa de reter, na imagem feita de luz e sombra, as faces da vida e da morte, jogo tenso que está presente na própria ficção. A pintura, porém, implica uma outra dimensão do humano. Ao contrário da caricatura que estiliza e deforma, mas mantém um vínculo estreito com a figura representada, a pintura pode resultar de uma experiência inusitada do humano, que também pode revolucionar, ao expor uma espécie de fusão entre o desejo de expressão e a perturbadora ousadia na percepção do real, tão diferente da mimética representação da

7. BLANCHOT, 1987, p. 118.

8. BARTHES, 1984, p. 47.

pintura clássica. Essa agressividade perturbadora é atingida por Picasso com o uso da técnica simultaneísta, base do cubismo. Como já foi dito, Vergílio Ferreira faz referência à tela do pintor espanhol, que revolucionou as artes plásticas: Les Demoiselles d'Avignon.

> Era um grupo de mulheres feias, mas de uma fealdade da sua natureza de ser e não do que a natureza desnaturou. Era uma verdade intrínseca à sua verdade original como a de certas flores que são feias de si mas recuperam em si a beleza de serrem, como a têm as flores estatutariamente já belas. Caras de bichos, nariz torto, mulheres-cabras. Não há a deformação do que seriam sem ela, têm a deformação da sua origem (*NTF*, p. 94).

Este parece ser um aspecto relevante desta ficção de Vergílio Ferreira. Daniel, narrador-protagonista do romance, acumula experiências no domínio da escrita, da caricatura e da pintura, mesmo sendo um pintor falhado, numa tentativa de apreensão da totalidade, ainda que o que encontre seja o fragmentado, o deformado, resultado da compreensão de que a realidade é movente, de que a história é um processo que não cessa. Por isso a referência a Picasso, para quem

> O espaço já não é fator comum que harmoniza ao infinito todos os elementos do quadro; é um elemento como todos os outros, presente e concreto; deforma e decompõe-se tal como a figuras. (...) A visão de Matisse fundava-se no princípio da harmonia universal, entendido como princípio fundamental da natureza; a visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história. É exatamente este ponto de divergência: para Matisse, a arte ainda é contemplação da natureza: para Picasso, é intervenção resoluta na realidade histórica[9].

De acordo com Argan, para Picasso, "As intervenções na história são ações", e, portanto, o quadro deve ser uma ação que se realiza; "é um empreendimento que se assume"; começado, é impossível saber como vai acabar. A totalidade harmônica desejada contrasta com realidade e a vida contidas na arte, mesmo que isto resulte numa aparente incoerência. "Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo um quadro, o quadro há de registrar a mudança, há de terminar uma maneira diferente de como se iniciara".

Por isso mesmo, nesse romance em que a beleza, como a fealdade, são dramaticamente encenadas, e apesar do freqüente apelo ao impossível, que corresponde à face desejada de Bárbara, como numa espécie de escrita contrapontística, Vergílio Ferreira escreve, pela voz de seu narrador:

9. ARGAN, 1992, p. 422.

> Acabou-se o tempo da beleza raquítica e pindérica, da harmonia pirosa convencionada como tirar o chapéu que já ninguém usa, da expropriação da vossa ontologia, da marginalização da sua verdade natural, da afirmação exclusivista da luz, da exclusão do estrume para a estrumeira municipal depois de servidas as flores com que os exploradores se enfeitam, (...) da negação da verdade do erro depois de se servirem do erro da verdade. Hoje é o tempo da treva, do ódio que gera a disformidade (*NTF*, pp. 84-85).

Esta parece ser a proposta da narrativa. Nasce, como obra, para ser a representação de força que não cessa, daquilo que está em permanente processo de mudança. Mesmo a caricatura, que o protagonista continua a produzir como encomenda, assinala esse impulso de narrar, não o "belo pindérico", mas o jogo entre os opostos, o contraditório que a realidade comporta. Assinado o "pacto com o destino", como afirma o narrador-protagonista, ou melhor, assumida a pintura como uma das formas de construção do real, a personagem-protagonista também pinta uma tela em que o mar é seu ponto de partida. O mar invade a tela, como a vida brota do vazio da morte, mas a pintura nunca chega a ser concluída. Se as circunstâncias mudam e, com elas, a percepção do real, o quadro também será o lugar da encenação dessa busca contínua, que torna sobre si mesma, provocando permanente inquietação e desassossego.

Assim também se faz o texto romanesco: da experiência do ser no mundo, do ser com e do ser para a morte, numa contínua busca da beleza e da plena realização. Da solidão e da consciência da ausência nasce o primeiro grito, grito genesíaco que povoa a página branca com as imagens provocadas pela memória. De modo simétrico, a cena final do romance vai provocar um novo grito que invoca o mesmo nome da Bárbara ausente para mais uma vez recuperá-la como presença da beleza e da perfeição no espaço ficcional em que essa mesma beleza relativiza-se. Aliado ao grito inicial, genesíaco, o grito final impõe ao texto a sua circularidade. Daniel provoca um encontro com Bárbara, cuja face degradada é resultado de intervalo temporal de 50 anos. Traz pela mão o filho deficiente. Lancham, conversam, mas Bárbara, envelhecida, se afasta, levando o filho pela mão e provocando no personagem a pergunta: "Nunca mais?". É quando então o narrador, por um processo de desrealização, vencendo o espaço que o leva ao tempo do mito da beleza e da perfeição, recupera momentaneamente a face jovem e incorruptível da mulher criada pelo desejo. O narrador afirma a possibilidade de sua volta e grita-lhe o nome.

> Nunca mais nos veremos? Perguntei com a estupidez de quando não há perguntas a fazer. Mas ao mesmo tempo, por baixo da minha insensatez, eu sentia o impulso absurdo de recuperar uma irrealidade perdida. Nunca mais? Ouça, Daniel. Fiquei à

> espera mas ela disse apenas – nada, não é nada (...) Levantámo-nos e de súbito eu vi, eu vi o rosto de Bárbara rejuvenescer, a face lisa de esplendor. E imprevistamente era aí que eu repousava, na tua face, na imagem final do meu desassossego. Bárbara, disse que. Babi [a figura de Bárbara se esfuma tênue entre o rumor marinho que se avolumava na névoa].
>
> Então atirei um berro imenso, dentro do meu susto repentino (*NTF*, pp. 284-285).

É o desassossego, a invocação à presença da perfeição ausente, possibilitada pela memória involuntária. Bárbara é a ausência tornada presença fulgurante num mundo marcado pelo contingente e pelo horror, pelo provisório e pela degradação; o protagonista berra e fica á espera de um "estou aqui". O choro do menino deficiente – filho de Bárbara - acorda-nos para a realidade contingente, a miséria da condição humana se evidencia. O grito do protagonista denuncia o desejo da presença, da breve aparição da verdade que só o artista consegue alcançar. Presa da contingência da vida, a face de Bárbara, como já o tinha sido a de Ângela, se deteriora, mas a escritura pode recuperá-la, ainda que por um brevíssimo, mais do que em outros romances, momento de aparição.

Parece cumprir-se aqui o itinerário proposto por Blanchot, quando se refere ao "Igitur", conto inconcluso de Mallarmé:

> Pode-se dizer que ele viu o nada em ação, experimentou o trabalho da ausência, captou nela uma presença, ainda uma potência, tal como no não-ser um estranho poder de afirmação. Todos os seus comentários sobre a linguagem, como sabemos, tendem a reconhecer na palavra a aptidão para exprimir as coisas ausentes, a suscitá-las nessa ausência, depois a manter-se fiel a esse valor de ausência, a concretizá-lo até o fim num supremo e silencioso desaparecimento.[10]

É curioso que Daniel seja o nome da personagem-protagonista. Ângela chama-lhe Dani, o profeta. Saído do texto bíblico, o nome que a personagem carrega consigo traz o peso de ser investido no papel de juiz de Deus. Daniel, porém, não tem a função de julgar, mas a de expor e compor, deixando no silêncio que se segue ao grito final a possibilidade do vir-a-ser. Criada da ausência, do silêncio e da solidão, a obra criada pelo escritor pode ser tudo.

Por meio do sentimento estético e do amor Vergílio Ferreira aponta-nos um espaço de transcendência, de realização das evidências do nosso ser contingente e, paradoxalmente, do sinal constante do emanar da eternidade. Tornada legenda no espaço da ficção, só aí Bárbara pode ser incorruptível. Agasalhado por Ângela ou desestabilizado e angustiado pela presença fugidia

10. BLANCHOT, *Opus Cit.* p. 106.

de Bárbara, é justamente na confluência dessas duas imagens, tão diferentes entre si, que pode repousar ou inquietar-se o narrador-protagonista.

Dessas duas ausências a narrativa constrói A presença. Fundem-se os contrários, como o belo e o feio, o sossego e o desassossego, a vida e a morte, a juventude e a velhice, o real e o irreal, o imanente e o transcendente. Justamente aí, nesse espaço-limite em que se inscreve o romance, o ser e a arte, como expressão do sublime e do grotesco, recuperando a sua aura, podem se revelar.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo: *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland: *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice: *O espaço literário*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

DAL FARRA, Mª Lúcia: "A nostalgia da aura", em: *Convergência Lusíada*, Revista do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, nº 14, 1997, pp. 131-137.

FERREIRA, Vergílio: *Pensar*, Venda Nova, Bertrand, 1992.

FERREIRA, Vergílio: *Na tua face*, Venda Nova, Bertrand, 1993.

LOURENÇO, Eduardo: "Na ausência de Vergílio", em *Jornal de Letras*, Lisboa, 13 de março de 1996, p. 7.

A MORTE NÃO É DESTINO: UM PERCURSO DA SOBREVIVÊNCIA FEMININA NA LITERATURA PORTUGUESA

Monica Figueiredo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Análise do percurso de algumas das personagens femininas construídas pela narrativa de Eça de Queirós, de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de José Saramago. A demanda do feminino com o espaço e a luta pela sobrevivência travada em ficção.

Palavras-chave: *O Primo Basílio; Pedro e Paula; O Vale da Paixão; Ensaio sobre a cegueira*.

Até aqui metade, eu sei que vivi.
Metade da minha sorte
Metade da minha morte
Metade dos meus sorrisos
Metade do que não presta
Pra conseguir mais um tanto.
Metade de todo pranto
Já escorreu por aí (...)
Metade ainda não.
Falta metade de esperança
Metade eu nem diria
Não interessa onde é o fim
Mas que a metade que falta
Seja inteira para mim.
(*Inteira pra mim*. Zélia Ducan e Lucina)

Desde a famosa aula proferida por Barthes[1], parece que se aprendeu que não há discurso para fora do poder, pelo menos não dentro daquilo que nos acostumamos a chamar o uso comum da linguagem, uma vez que o poder é como o "parasita de um organismo trans-social" (1989, p. 12) que, preso à linguagem através de sua expressão obrigatória que é a língua, se liga inexoravelmente a toda a história da humanidade. Enclausurada nos discursos, resta à condição humana a trapaça: "trapacear com a língua, trapacear a língua" (*Ibidem*, p. 16), parece ser o caminho para que se evite a autoridade da asserção

1. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, proferida no dia 7 de Janeiro de 1977.

e o gregarismo da repetição[2]. Ao revolucionar o uso da linguagem, a literatura promove uma revolução *no corpo do texto*, refazendo aquilo que é dominado pelo hábito e, por isso, incapaz de dar conta do pequeno, da rasura, da lacuna e do silêncio. Instaurar a instabilidade no saber, eis o grande desafio do texto literário. A re(a)presentação do real só é possível através da linguagem, no entanto, o que ela (re)cria não é *o real da coisa* - que estará sempre *no fora* do discurso, preso à concretude dos fatos –, mas sim o *efeito de real* (1984, p. 96).

O que aqui pretendo perseguir[3] são quatro formas singulares de enunciação do que chamo, com Barthes, de efeito de real. O que de perto interessa ver é como Eça de Queirós em *O Primo Basílio*; Helder Macedo em *Pedro e Paula*; Lídia Jorge em *O Vale da Paixão*, e José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*[4] transformaram a referencialidade histórica em *enunciação*, e como esta foi capaz de gerar um sentido estético carregado de significação para o espaço. Enfim, quero crer que estas narrativas são exemplos de exercício de linguagem *desejosa de sabor*, capazes que são de inscrever uma *outra forma de saber* que não se quer sinônimo do real, mas antes possibilidade de significação latente.

Há, no entanto, que se justificar a temporalidade que separa a narrativa queirosiana dos demais textos. Num livro primoroso, *O Declínio do Homem Público - As Tiranas da Intimidade,* Richard Sennett aponta que, para se compreenderem as relações modernas estabelecidas entre vida pública e vida privada, enfim, para se compreender a sociedade contemporânea, será necessário um retorno cuidadoso à era vitoriana, quando tudo aquilo com que acertamos contas hoje em dia foi efetivamente criado. Como afirma Sennett, "o século XIX ainda não terminou" (1988, p. 44).

A seu modo, esses quatro romances podem ser considerados exemplos de narrativas finisseculares. Se a expressão "fim de século" está assinalada como identificação da viragem do século XIX para o século XX, é necessário também perceber que ela de longe ultrapassa uma mera referência cronológica, porque é, em verdade, a representação de uma atmosfera de crise, ou melhor, de um estado de espírito marcado pela tensão e pelo conflito. Se Eça de Queirós inscreve a crise do advento da modernidade no seu *O Primo Basílio*; Helder Macedo, Lídia Jorge e José Saramago também abrem espaço para que a crise do fim da modernidade ganhe registro através das linhas da ficção.

É de dentro da decadência do Portugal oitocentista construído por Eça que surge o desejo gaguejante de Luísa, bem como, nas três narrativas

2. Parto da concepção de que para Barthes "língua e discurso são indivisos, pois eles deslizam segundo o mesmo eixo de poder" (1989, p. 31).

3. O presente trabalho foi realizado com o apoio cientifico do CNPq, através de bolsa de pós-doutoramento. Igualmente agradeço à Fundação Universitária José Bonifácio pela concessão do "Prêmio António Luís Vianna/2004".

4. Para as citações do texto, usarei respectivamente as abreviações: *PB; PP, VP e EC.*

contemporâneas, é de dentro do último fim de século marcado por uma atmosfera de isolamento, de instabilidade e de violência latentes que nasce a resistência desejante de outras três personagens femininas. Se Luísa teve de perder a segurança do abrigo que representava o lar burguês em troca do vislumbre de certa liberdade individual – a liberdade de descobrir a sua sexualidade e o seu corpo -, um século depois, as mulheres de papel da contemporaneidade tiveram de promover uma outra forma de luta contra "uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais" (BAUMAN, 1998, p.10). Luísa, Paula, a filha de Walter e a mulher do médico são trajetórias audaciosas de desejo. Guardadas as devidas proporções, cada uma delas, a seu modo, teve de lutar com o tempo histórico a que estava circunscrita pela aquisição do conhecimento que nem sempre lhes era permitido.

Todas elas ataram os seus percursos desejantes à linguagem, e é a aquisição de um discurso próprio que, conscientemente ou não, perseguem. Parte da silenciada (e por isso silenciosa) Luísa a indagação fundadora: "com que linguagem?" (*PB*, p. 323). Talvez, e mesmo sem o saber, Luísa pressentisse que o "silêncio é assim a 'respiração' (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido" (ORLANDI, 1997, p. 13). Mas se Luísa aprendeu a conviver com o silêncio, o mesmo não conseguiu fazer com a fala, que para ela nunca ultrapassou a forma gaguejante. Por ser incapaz de transformar o silêncio que impossibilita em pausa significativa na emissão do discurso, ela não foi capaz de sobreviver à doença que silenciou para sempre a sua titubeante busca de significação.

Como impostora Luísa toma posse do discurso proveniente de suas leituras, não estando apta a transformá-lo num discurso próprio que fosse capaz de ajudá-la a enfrentar a concretude de um tempo que perpetuava o silêncio feminino. Se tivesse conseguido tornar próprio o discurso alheio, teria *virilizado* a sua fala, garantindo com isso a existência que a salvaria do silêncio a que foi condenada pela morte. A longa agonia de Luísa é marcada pelo emudecimento. No século XIX, por ser incapaz de construir um discurso que lhe garantisse a existência e que justificasse o seu atrevimento desejante, Luísa foi punida com o desabrigo. Expulsa de seu corpo, de sua casa e de sua cidade, ainda assim com a história do seu fracasso narrado, ela abriu caminho para que o corpo da Paula de Helder Macedo pudesse ultrapassar todas as formas de violência a que estaria, por sua história pessoal, condenada. A curiosidade de Luísa é agora substituída pelo desejo de experiência de Paula que, conscientemente, busca uma linguagem que seja capaz de garantir a sua existência como sujeito.

Trata-se de um outro tempo, igualmente difícil e pouco confortável à existência feminina. Contrariamente a Eça que no século XIX declarou o seu

duvidoso desamor por Luísa, Helder Macedo, na contemporaneidade, assume, especularmente, através de seu narrador, o fascínio por sua personagem. Semelhanças nas dessemelhanças são aquilo que acaba por unir a escrita destes dois autores que, a seu modo, perceberam a condição adoecida dos tempos históricos que lhes serviam de palco de ação. A necessidade da cura parece ser a lição repetida por Helder Macedo ao recuperar o texto de Eça de Queirós[5] para uma das epígrafes do livro. E é do corpo de Paula que vem a cura do mal, um corpo desejante que na contemporaneidade está à procura de uma forma de vida mais saudável.

Se Luísa foi ameaçada de perder a casa e com ela o seu lugar dentro do modelo social oitocentista, Paula esteve sempre em trânsito. Esta mulher inaugura um novo tempo, é a mulher da geração das que trabalham fora e que, portanto, assumiram a rua como um espaço também possível. Paula é uma pedestre por escolha que decide dominar os espaços, percorrer as cidades, querendo evidentemente muito mais do que Luísa pôde algum dia desejar para fora do abrigo de uma casa burguesa. Outro tempo, novo imaginário, realizações viáveis.

Sobrevivente ao estupro do irmão, Paula guardou em seu corpo a pulsão da vida. Na verdade, o estupro pode ser visto "como um meio de lidar com a deficiência, dependência ou inadaptabilidade masculinas" (TOMASELLI, 1992, introd.), porque por detrás da violência o que se esconde é o desejo masculino de punir "aquilo que [o homem] imagina prendê-lo numa armadilha: ele pune o corpo feminino" (*Ibidem*, p. 93). Graças ao poder conferido por sua imaginação, Paula conseguirá passar pela paisagem cinzenta do Portugal salazarista e por toda a adoecida história familiar, experimentando uma plenitude que não é só amorosa, mas também sexual e que a faz "querer ser livre entre homens aprisionados" (*PP*, p. 127).

Se, por contar somente com a sua curiosidade, só foi possível a Luísa a descoberta do corpo para aquém do amor, Paula, um século depois, já pode experimentar uma plenitude que é capaz de unir carne e espírito. Essa heroína não precisa mais optar pela morte como as Bovarys sedentas de um mundo menos medíocre. Também não é, como as Luísas, imolada por suas transgressões. Ela fica e assume sozinha o saber sobre si e sobre a filha cuja origem terá de construir. Abandonando o lugar tradicional do feminino, Paula escolherá também diante do narrador a paternidade para sua filha. Por uma lógica voluntariamente não científica, mas ética, Filipa só poderia ser filha de Gabriel, a filha que ele "mereceu" (*PP*, p. 202), porque tirara dela o "sabor da morte" (*PP*, p. 206) quando dentro dela morreu, sepultando de vez a memória do estupro e escolhendo como última morada o corpo daquela que foi plenamente amada.

5. "Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é, incontestavelmente, saber curar."

Do mesmo modo, o percurso da personagem de Eça acabou por anunciar a chegada de um tempo em que uma outra mulher ameaçada pelo desabrigo, a filha de Walter de *O Vale da Paixão* de Lídia Jorge, se pudesse tornar a dona legítima da casa de Valmares ao aprender a permanecer. Ora, para que a completude da filha possa ser vislumbrada, é preciso voltar a Walter, ensina desde logo a narradora. Através de um discurso gaguejante, marcado pelas adversativas e pelas condicionais, ela constrói um texto que obsessivamente parece estar sempre a recomeçar. Vencer o esquecimento é tarefa trabalhosa, e o que restou de memória a esta filha são fiapos de um passado que ela avidamente alinhava, tentando recuperar um tecido que, já na origem, se assume como falhado, se assume como carência e vazio.

Seguindo hipoteticamente os passos vacilantes de Luísa e a travessia determinada de Paula, a filha de Walter também fará da imaginação a sua garantia de sobrevivência e o seu instrumento de ultrapassagem em direção a uma existência mais saudável. Desabrigada antes mesmo de seu nascimento, transformará o seu poder de criação em discurso e através dele se tornará a dona legítima da casa de Valmares, que há de ficar como uma "casa do futuro" por ser "mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado" (BACHELARD, 1988, p. 34)

Com a mãe, Maria Ema, ela dividiu o segredo de seu amor e com ela esperou o retorno daquele que sempre habitou o lugar movediço que existia entre o pai e o homem. Ambas guardaram secretamente a foto tirada em 1951, quando Walter retornou a Valmares. O corpo concreto do pai esteve ao lado do corpo da filha, aprisionado definitivamente nessa foto que ficou escondida sob o risco de revelar uma ligação que precisava ser esquecida. Do esquecimento de Walter dependia a manutenção da ordem da casa. Obrigada desde cedo a se desviar de sua condição de filha, a dona da voz narrativa traçou para si uma trajetória à margem: à margem da família, à margem do afeto, à margem da casa e por algum tempo, à margem de um discurso assumidamente em primeira pessoa. Escamotear-se assim em terceira pessoa era uma forma de se olhar de fora para se ver no confronto com os outros, observa-se de fora até poder-se sentir dona de si, um eu cujos limites foi obrigada a construir numa relação em que o amor, a culpa e o ódio se conjuraram.

A narradora cedo transformou o revólver do pai num brinquedo mantido sempre perto de seu corpo, capaz de afugentar os fantasmas infantis e de personificar a proteção fálica que lhe tinha sido negada. O revólver, escondido ao longo dos anos embaixo do colchão, transforma-se na metáfora do corpo masculino que, mesmo ausente, povoa o imaginário da filha incestuosamente ligada à imagem desejada do pai. A arma, na verdade, protegeu não só a filha como também a sua imaginação, pois sabendo que era pela aquisição do discurso que a sua individualidade estaria garantida - afinal ela "escreveria nos

cadernos escolares, protegida pelo revólver, deixado pelo pai, não esquecido, deixado" (*VP*, p. 134) –, ela protegeu-se da casa com o *falo* da arma, ao mesmo tempo em que preencheu os espaços vazios através de uma *fala* que era plenitude de criação.

Se Luísa suspeitou que o impasse de sua existência podia estar resumido na indagação "com que linguagem?", mais de um século depois e já de posse de um discurso a custo conseguido, a filha de Walter ousou perguntar "o que é a nossa morada?" (*VP*. p.125). Era a sua forma de querer *dizer a casa*, e não somente de experimentá-la. Precisava simbolizá-la, torná-la discurso próprio. Ao enfrentar a incompletude que havia sido selada antes mesmo de seu nascimento, aquela que sequer recebeu um nome buscou *as palavras* necessárias para aprender *a morar* em si. Se "o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte" (PAZ, 1994, p. 117), a filha de Walter amou o pai que partira para não morrer, e transformou a casa de Valmares num lugar onde o feminino lhe ensinaria a aventura de permanecer, não mais como prisioneira, mas como a que opta por ficar depois de ter partido.

E por último, transeunte incapacitada de vencer o espaço urbano, Luísa é, de certa forma, o pretérito inscrito na trajetória de resistência da mulher do médico do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago que, na contemporaneidade, foi dotada de olhos da diferença, fortes o bastante para confrontarem o inferno em que se transformou a cidade no último fim de século. Se Paula pintou suas palavras-telas, se a filha de Walter criou suas palavras-filmes, a mulher do médico encontrou com seus olhos as palavras necessárias. Mas, se Paula silencia quando não quer dizer, e se a filha de Walter cala enquanto aprendia a dizer, a mulher do médico tem de dizer. Ser obrigada a dizer é uma forma perversa de violência que brutalmente viola o corpo daquela que, ao decidir acompanhar o marido, se transforma na testemunha necessária, no corpo sempre presente que, não recusando a experiência da dor vivida como destino compartilhado, poderá ensinar a antiga lição da compaixão.

No doloroso episódio do estupro, o discurso radicaliza a abominação, e o narrador assume ele próprio um tom agressivo, corroborando a atmosfera de terror que domina o manicômio após a insurreição dos cegos maus. Sem pudor, o romance divide o universo do manicômio entre bons e maus que repetem em segunda instância o lugar dos oprimidos e dos opressores, ao mesmo tempo em que atualiza a memória histórica da violência que parece perseguir preferencialmente o feminino desde tempos imemoriais. Mostrando que a indignidade se concretiza no corpo, a narrativa não esquece de que o corpo feminino é o mais plenamente atingido. Os cegos maus fizeram com que cada uma das vítimas sofresse "tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva" (*EC*, p. 178), instalando nelas uma *morte* que só poderia ser vencida graças à teimosa insistência pela vida.

Mas como a Paula de Helder Macedo ensinou, a vida ressurge dos corpos massacrados. Vencendo uma violência que pretendeu silenciar até a linguagem, porque o "inominável" existe (*EC*, p.179), as mulheres violentadas do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago tiveram de renascer outras a partir de uma dor que ficará para sempre como memória, pois o "inconsciente é um conservador da dor, ele não a esquece" (NAZIO, 1997, p. 57). Bem próxima da filha de Walter, que vencendo o medo também percorria os cantos escuros da casa de Valmares, protegida por um revólver que *matava* tudo aquilo que ameaçava a sua integridade de sujeito, a mulher do médico igualmente pressentia que "o furor feminino é freqüentemente de base erótica" (DELUMEAU, 1993, p. 64). Por sua condição de ser desejante, a mulher do médico transformará em gozo a morte do opressor, libertando seu corpo e o das companheiras da utilização sádica a que tinham sido submetidos. De seu corpo ultrajado parte a redentora vingança que impede que elas se transformem em vítimas sacrificiais, imobilizadas num corpo imolado – como se tornou o de Luísa - que, sem lugar, não poderia protagonizar a história de ocupação que afinal acaba por inscrever.

Se a mulher do médico tem medo, para além de todo o horror, o que lhe atemoriza é o esquecimento. Por isso, insiste no aviso: "Abramos os olhos" (*EC*, p.179), pois é necessário *ver*, e mesmo aqueles que não o podem fazer por conta dos olhos cegos, deverão fazê-lo pela memória dolorosamente inscrita em cada pele. Os corpos são superfícies onde foram impressas as marcas do tempo, é preciso não esquecer *o que já foi* para que se possa saber *o que ainda será*. É preciso que a mulher do médico "não se perca, não se deixe perder" (*EC*, p. 279), implora o escritor cego ao perceber que seu *olhar-palavra* era o *texto* legítimo que sobreviveria ao tempo em dissolução, sendo afinal imprescindível ao nascimento desta narrativa que, em detrimento de todas as formas de aparência, desvela que paradoxalmente "só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são" (*EC*, p. 128).

Todas elas partiram da dificuldade de escrita de Luísa para enfim, no século XX, conseguirem inscrever as suas histórias grafadas nas telas de Paula, nos contos da filha de Walter, ou nos "olhos narrativos" da mulher do médico. Todas estas mulheres transformaram o silêncio de Luísa em pausa significativa. Por isso, Paula venceu o mutismo a que teria sido condenada por sua história familiar, do mesmo modo que a filha de Walter rompeu com a calada condição de indesejada e que a mulher do médico ultrapassou a silencial condição da cegueira de que se tornara trágica espectadora.

Estas personagens foram capazes de inscrever suas falas no viés do silêncio. Através de seus percursos, *escreveram uma trajetória* de luta pela ocupação e pela posse dos espaços, porque todas estavam marcadas pela pulsão – que também se quer sexual – de sobrevivência e, por isso, puderam enfrentar e vencer o desabrigo a que Luísa tinha sido condenada. Em ficção, elas

construíram para o fim do século XX uma *outra história,* e é por isso que aqui falo de mulheres que não se deixaram morrer e que produziram, *em vida,* uma outra possibilidade de "efeito de real" para o feminino.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland (*et allii*). *Literatura e Realidade. (Que é Realismo?)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1989.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1998.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

JORGE, Lídia. *O Vale da Paixão*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1999.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa, Editorial Presença, 1998.

NAZIO, Juan-David. *O Livro da Dor e do Amor*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. São Paulo, Unicamp, 1997.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo, Siciliano, 1994.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público – As Tiranias da Intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

TOMASELLI, Sylvana & PORTER, Roy (org.). *Estupro*. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1992.

A RONDA DE PERSÉFONE : UM RITO DE PASSAGEM EM MARIA VELHO DA COSTA

Beatriz Weigert
Universidade de Évora

Perséfone - Composição do mito e do rito.

Perséfone, filha de Deméter e Zeus, esposa de Hades, é, como seu par, a divindade dos Infernos, e se constitui em representação e mito da Morte. Pelo curso de sua existência, contudo, inclui elementos que compõem o Mito da Primavera, pois cumprindo sua ronda, em uma parte do ano, a deusa esconde-se, descendo ao solo profundo, e em outra, regressa à superfície, mostrando-se risonha e flagrante de flores[1].

Jovem de rara beleza, desperta a paixão no deus dos Infernos e dos Mortos, seu tio Hades que, na cumplicidade de Zeus, arma a cilada para raptá-la. Certo dia, estando a brincar com suas amigas, Ártemis e Atena, Perséfone deixa-se atrair pelo perfume e beleza de narciso. No instante em que se aproxima da flor, a terra abre-se e a deusa some no mundo ctônio. Fica seu grito, silvando no ar, zunindo ao ouvido da mãe que, em vão, a procura. Desgrenhada e aflita, Deméter percorre a Grécia, a indagar sem respostas. Após nove dias e nove noites, encontra Hélio que lhe aponta Hades como raptor. Enfurecida contra as divindades, a deusa da Terra Cultivada abandona as funções de Deusa da Vegetação, jurando esquecer o Olimpo, até à devolução da filha. Alastra-se a fome. A Terra, com a ordem do mundo perturbada, torna-se estéril e, à aproximação da Morte, apela a Zeus, para que evite tamanha punição. Perséfone volta. Porém, condenada a, periodicamente, regressar ao Hades, uma vez que, tendo ingerido bagos de romã, a pedido do esposo, quebrara o jejum, ficando para sempre presa ao mundo das trevas. Deméter resolve o impasse, exigindo a partilha do tempo entre inferno e terra. É por esse motivo que ainda hoje, Perséfone transita de um reino ao outro, dividindo-se entre Mãe e marido. Esconde-se em um período e, quando na companhia da Mãe, embeleza a Terra com exuberante vegetação, recompondo o ciclo das estações. Os dois movimentos catábase (descida) e anábase (subida), evocando a ronda de Perséfone, fazem parte dos ritos de iniciação aos Mistérios de Elêusis. Esses ritos compõem acções secretas que celebram o desabrochar da vida e as forças ocultas da natureza. O "Hino a Elêusis" canta a peregrinação e sofrimento da Mãe em busca da filha.

1. Rodrigues, Manuel, *Deuses da mitologia*, Lisboa, Minerva, s/d., p. 249.

Este Mito da Fertilidade da Terra, constituído por mãe e filha, Deméter-Perséfone, permite o cruzamento de vários elementos simbólicos. A presença da romã, frutificando nas profundezas, sinaliza a qualidade fecunda do abismo com a riqueza mineral que ali se deposita. No plano da vida, atravessa-se o génio alado Tânatos, entidade substitutiva da Morte que, conforme a Ilíada, divide caracteres com o irmão Hipnos, o Sono (pai de Morfeu), ambos filhos de Nix. Sendo, por sua vez, irmã de Érebo, as trevas inferiores, a Noite simboliza as trevas superiores, representando o inconsciente que, pelo sono, se libera. Essas componentes míticas, que a psicanálise reconstrói, podem ser documentadas na criação artística.

> A criatividade e o fazer poético sempre agiram para os gregos como uma "droga mágica", um *pharmakon* contra morte e o esquecimento.
> (Brandão, 1991:364)

Descer às profundezas / subir à superfície, a ronda de Perséfone, aplicada ao culto da escrita, confirma estratégias dos gregos contra a morte e o esquecimento. Não é demais recordar que o ritual dos Mistérios de Elêusis culmina com a festa dos mil archotes em fogo, na simbologia da iluminação interior dos iniciados, que ali nascem para as luzes de outra vida. A literatura possui os seus movimentos de descida e subida ? o inconsciente / a escrita ? e, como *pharmakon*, a letra actualiza ritos de fecundação, que obtém existência, na festa da leitura.

> Tudo isto são pontos,
> não são as esferas translúcidas
> que eu quero escrever.
> (Costa, 2002:49)

Maria Velho da Costa, no desenvolvimento da escrita, retrata muitas máscaras de Perséfone. Seus livros trazem variada enunciação da morte: da morte biológica e da morte da dicção. Partindo da cessação do sopro da vida, apresenta-se a alienação, a anestesia, o isolamento, a desistência, a desintegração, e mesmo a figuração fantasmática. Basta visitar *Maina Mendes*, *Lúcialima, Missa in Albis*, *O Amante do Crato* para conferir a representação da infância e da velhice, na recusa à comunicação com o mundo exterior. É rever *Irene* em seu contrato com a morte. É surpreender Odette, *eídolon*, que deixa ver, através de si, "os arbustos, as árvores"(*Amante do Crato*: 17). Com vistas à elocução, o verbo desliza e oculta-se. Maria Velho da Costa, enquanto reelabora a vida individual e colectiva, oferece sua obra, enriquecida pela iluminação, da escrita de arte.

Rito de Passagem.

> A aprendizagem da vida adulta ou da vida sagrada passa pela aprendizagem da morte.
>
> (Augé, 1994: 80)

Na esteira das acções, analisadas como ritos, sublinham-se etapas de transição em que indivíduo e sociedade movimentam-se em direcção à mudança, avançando patamares de progressão. Sob esta perspectiva, Maria Velho da Costa assinala, na construção artística, estádios da vida política de Portugal. Ritos de Passagem podem marcar-se nos textos, como no sacrifício do léxico, em "Ova Ortegrafia" e no sacrifício religioso em *Missa in Albis*. São testemunhos literários da transformação. Ambos constituindo a fase intermédia em que o caminho se percorre. Estando na fase liminar, do perigo à espreita[2]: censura e ditadura.

O livro *Desescrita*, traz a crónica "Ova Ortegrafia"[3] que inicia assim:

> Ecidi escrever ortado. Poupo assim o rabalho de quem me orta. Orque quem me orta é pago para me ortar. Também é um alariado. Também ofre o usto de ida.
>
> (Costa, 1972: 55)

Desfigura-se o léxico pelas letras iniciais. Contudo, o *estranhamento* experimentado pela mutilação dos vocábulos, longe de impedir a compreensão, agudiza-a, intensificando afectos, e atraindo cumplicidades. Sim! pois o código é a mensagem.

Outro rito de passagem regista-se na celebração do vinte e cinco de Abril no Largo do Carmo. É o evento-título de *Missa in Albis* em que se ilustra o baptismo de Portugal no novo evangelho. A transferência de poderes dá-se através da cerimónia:

> Tal como em Missa havia um não saber e ires e vires e flexões, genuflexões, braços ao alto do puto tropa em kyries de eu a ver: a cara aflita a dizer ao oficiante longe a eucaristia bronca: sangue e esquírolas pelo templo ao léu..
>
> (Costa, 1988: 441)

De modo alegórico, tem-se o ritual eucarístico com liturgia específica. Rito de Passagem na História que ali se presentifica. E a fotografia literária confirma-se em noticiários a seguir.

---

2. Turner, apud Segalen, p. 52: "el peligro reside en los estados de transición".

3. Publicada no Jornal *República*, em 13 de Junho de 1972.

A Velada: as três fases do rito.

Em *O Lugar Comum*, de 1966, primeira publicação em livro de Maria Velho da Costa, dentre as cinco narrativas voltadas para o mundo das mulheres, uma é sobre a experiência da morte, sentida por uma criança; diga-se, acto de ultrapassagem do sofrimento ao amadurecimento. Corresponde a uma personalidade em formação. No conto "A Velada", assiste-se a um ritual iniciático. Realmente, o que se observa é a superação de estados de alma, confluindo em uma mudança. Trata-se de um menino que, em viagem nocturna com o pai, vive momentos intensos, que vão da doação do afecto, passando pela recusa em enxergar a cessação da vida, até à constatação da realidade que se lhe impõe. Ternura, desespero, dor, impotência, inconformidade vão preparando o coraçãozinho infantil que, finalmente, reconhece a morte do animal de estimação.

> Seu direito ignorar que se morre e se não pode tudo.
> (Costa, 1966: 112)

O título "A Velada", é nome derivado do verbo velar, que significa vigiar, estar de sentinela, ficar acordado em vigília, dispensar cuidados protecção a alguém. Neste conto, considere-se os significados de "ficar acordado em vigília" e "dispensar cuidados a alguém".

Atentos ao título e ainda no plano dos paratextos, é de assinalar a epígrafe extraída de *Hino Solar* de Amenophis IV[4]. Essa epígrafe cumpre mesmo sua função de portal de entrada[5]. Isto porque desenha figuras poéticas, conformando uma atmosfera emotiva, a antecipar elementos do conto. As palavras do poema prendem os fios da inspiração, e confirmam sua ressonância mágica.

Em verdade, o *Hino Solar* refaz o momento em que "o sol, em repouso, reclina-se no horizonte", "a terra é invadida pelas trevas", e "os felinos abandonam as suas furnas". A epígrafe aponta dois elementos impulsionadores

---

4. Amenophis IV, *Hino Solar*

> «Quando os teus raios se afastam da terra / e o teu caminho é suspenso / e em repouso te reclinas no horizonte, / a terra é invadida pelas trevas / como os mortos adormecidos em seus túmulos / como os mortos com seu rosto velado / que assistem ao furto das oferendas à sua beira / como os mortos que não mais comem.// Então abandonam os felinos as suas furnas / quedam-se as serpentes imóveis nas cadeias do sono / os raios são trevas / e silenciosa é a terra / pois aquele que criou todas as coisas / repousa em seu horizonte».

5. Arnaldo Saraiva em *Literatura Marginalizada* diz que "se algumas epígrafes são obviamente denotativas e reforçativas", há outras que, sendo "profundas a nível simbólico e metafórico", estabelecem "relações lógicas frágeis com o macrotexto". Anota ele ainda que as epígrafes, mesmo parecendo arbitrárias, valem como manifestação do gosto da escritora, ou como homenagem aos autores epigrafados (p. 121).

do conto: trevas e felino. E é justamente sob as trevas que o menino, distinguido como companheiro do pai, vive a sua velada. Uma velada que se desdobra em afectos: a admiração pelo pai, a protecção ao felino.

Antes de mais, o facto de, pela primeira vez, ter "o pai só para si". E, nesta circunstância, estando toda a atenção alerta para as respostas e ensinamentos que pode obter (p.93-96), com a observação dos gestos e atitudes paternas, calculando a diferença de "imenso" que parece, "e ele tão mais pequeno" (p. 95). Daí, a vontade de imitar e, tal como o pai, arrumar "quietas suas feições pequenas" (p. 92), cabendo a perplexidade sobre o mundo dos adultos:

> Em que pensam os grandes quando se põem longe e sem mover-se regressam num suspiro de peito cheio e triste?
>
> (Costa, 1966: 96)

A vigilância, acesa para o pai, circula entre o recinto aconchegado do carro, e o espaço das trevas lá fora – "vontade de dormir", "observar os anúncios luminosos". É quando prende o momento em que (como Amenophis,) o "felino abandona a sua furna" e é (re)colhido pelos viajantes. E desta paragem de socorro ao animalzinho, outra velada se inicia. E aqui, pode-se estabelecer os três momentos do conto: a viagem, o cuidado, o combate-rendição.

Delimitados os tempos da história que se narra, emergem os tempos da personagem, o ciclo ritual de sofrer para crescer: a ronda de Perséfone em queda e ascensão, das trevas para a luz.

A aquisição de experiência, mediante a superação de etapas, faz parte da formação da personalidade. O antropólogo alemão Van Gennep (1873-1957), ao estudar

as alterações do comportamento humano, escreve *Ritos de Passagem* (1908), referindo processos de transição, afectos à mobilidade social. Esses processos rituais condicionam-se a experiências pessoais, relativas a determinadas circunstâncias, entrando em jogo, em cada nova etapa do ciclo biológico[6].

Os ritos, tanto quanto assumem a função de auxílio na preparação da identidade[7], cumulam o indivíduo de novas potências[8]. Van Gennep estabelece

6. Van Gennep, apud Segalen, 2005, p. 44: "el rito trata de recomponer el orden social que entra en juego en cada etapa del ciclo biológico del hombre."

7. Douglas Davies, in: Jean Holm & John Bowker, *Ritos de passagem*, 1995. p. 24: "Os ritos de passagem têm como função auxiliar os indivíduos a se prepararem para este sentimento de identidade, fundamental quando se vive em sociedade".

8. Bourdieu, apud Segalen, p. 55: "Los ritos asumen la doble función de dotar de nuevas cualidades, con el aval de todo el grupo, y de separar".

três fases[9] de trânsito de um estádio a outro. A primeira fase é a da separação do indivíduo do seio de sua comunidade original, a segunda é a da marginalização (ou intervalo, ou neutralidade – o próprio trânsito), e a terceira é a da reintegração ao grupo, no gozo do novo estatuto. Diz Van Gennep, que a segunda fase é a que encerra mais dificuldades, por estar o "intervalo" recheado de perigos. O perigo reside na fase de transição, por não ser um estado definido: não é nem um nem outro[10]. É o patamar, o *limen*, estação liminar de acesso a outra paragem. Neste patamar, o perigo acrescenta-se do sofrimento, em submissão a provas, que levam à identificação e à agregação ao grupo. Em vista disso, há que enfrentar desafios[11]. Ao final, comprovada a superioridade, vencidas as etapas de crescimento, consolida-se o novo estatuto.

No conto de Maria Velho da Costa, "A Velada", marcam-se os estádios do rito de passagem. A primeira fase, a etapa da separação do núcleo familiar, constitui-se pela própria viagem. Distante do ambiente familiar, afastado da mãe, o menino lembra o timbre da voz materna (pp. 92-99), e reconstitui momentos alegres de convívio doméstico (p. 95). Na estrada, os quadros se sucedem. A movimentação poética descreve a velocidade da paisagem que se expõe e se oculta. Claridade e escuridão alternam-se, jogando com signos do tempo[12], na intensificação do espaço. A Retórica conflui para aprimorar os efeitos da prosopopéia trocando sinais de dinamismo e estase: enquanto as árvores passam "rápidas, quietas e logo para trás e logo outras", "muito adiante e sempre perto e logo atrás" vem a negrura que mete medo (p. 91).

Por Van Gennep, define-se o trânsito de uma etapa para outra. É a situação à margem[13], indicando a "grande noite" (p. 92) prenhe de desgraças, com o "perigo" a rondar, impiedoso. Índices de susto sucedem-se, e mesmo o motor do carro com "o medonho ribombar surdo das válvulas e cilindros" (p. 94).

> Que aconteceria agora se um pouco e sempre mais adiante na cova funda de trevas, onde o pai tinha os olhos pregados, surgisse um tronco desses de floresta e o carro estalasse e ficasse mole e viscoso como um insecto pisado com curiosa maldade rápida, e dele escorressem cremosos o corpo dele e do pai?
>
> (Costa, 1966: 95)

9. Van Gennep, apud Douglas Davies, idem, p. 18: [as três fases] "podiam ser comparadas à saída de um quarto, ao momento em que não se está em quarto algum, e tudo para se entrar numa outra divisão […] o processo ritual era composto por três ritos: primeiro, a separação […]; segundo, […]a neutralidade; por último, a aquisição de um novo estatuto".

10. Van Gennep apud Segalen, p. 52: "El peligro reside en los estados de transición [...]".

11. Reader, apud Holm & Bowker, 1995, p. 193: "Não existem quaisquer dúvidas sobre o estado liminóide em que os jovens se encontravam".

12. Por repetição, os advérbios de tempo jogam significados com o espaço.

13. Van Gennep, apud Holm & Bowker, p. 24.

> Que coisas eram possíveis na negrura da estrada.
> (Costa, 1966: 96)

As questões morrem na garganta, na regra certa de "que aos grandes ninguém" faz perguntas (p. 96). Mas a sequência desta cumplicidade com o pai faz emergir a "história que não é fingida", aquela de egípcios, pirâmides, esfinges, múmias, mais o gato sagrado. Tudo ressoando da epígrafe ao alto, através do felino literário, do sopro do poema de Amenophis. Os factos vindo em resposta à apreensão de "coisas sem forma adiante do carro" (p. 98) que se escondem em "buraco obscuro" (p. 98), a furna de onde

> O gato desliza(va) macio da berma da estrada, a um tempo curioso, pensante e assustado com a onda luminosa que o ia cobrir
> (Costa, 1966: 98)

Antecipa-se o tempo em fracções mínimas, na percepção do animalzinho que surge do escuro, e que o narrador, omnisciente e sensível, acompanha e documenta. Luzes e ruídos confundem-se na aflição de um grito:

> Pai, olha o gato. Pára, pai, pára.
> (Costa,1966: 99)

O trajecto vai sendo sinalizado por diferentes ritos desta passagem, em que o menino inaugura comportamentos. "Pela primeira vez, esquecido do brinquedo de outrora, corre com prudência e gravidade" (p. 100), no momento grave de socorrer o animalzinho que "dorme" na estrada. De modo semelhante, vê-se pela primeira vez a "embalar" o gato, consciente do procedimento maternal, "como menina triste fechada no sótão" (p. 104).

Os signos referentes a sono reiteram-se, no engano propositado da negação do estado definitivo do felino. Entre Hipnos e Tanatos, a narração se desenvolve, reforçando que o gato "dormia", "dormindo" (p. 100), sonolento, até "amortecido" (p. 104)". A protecção exercita-se, na desconfiada apreensão do materno em detrimento do paterno (p.104). A delicadeza do tratamento dado ao animal de estimação desdobra as sensações de agrado e conforto do tacto carinhoso na expressividade das palavras ("macio", "morno", "aconchego , "embalo").

A segunda fase do rito de passagem ilustra-se pela expressividade dos gestos da criança no temor da possível real condição do animal de estimação. "Combate rijo" é a expressão que resume as acções do menino, negando evidências. Ar, calor, sopro vivificante, tudo a criança experimenta em técnicas de reanimação, enquanto julga "que ninguém morre se se ensina o coração a ir e a vir outra vez"; "que ninguém morre quando o ar ainda se come" (p. 110).

Raiva e ternura alternam-se. No entanto, é a solicitude paterna que auxilia na sugestão do objecto que responde à respiração. O espelho, no caso, é prova final e fatal diante de que o menino abandona o combate na rendição.

> Mãe, mãe, a gente matou um gato na estrada.
> (Costa, 1966: 112)

A terceira etapa, correspondente à reintegração com novo estatuto, consolida-se no comunicado feito à mãe. Por estas palavras comprova-se a aceitação da morte, a identificação com o pai e a cumplicidade no acto. "A gente matou" inclui o menino, no momento em que é participante da mesma acção.

Signo de crescimento, a verbalização afirma a ultrapassagem do medo, e a consciência da presença da morte. E, enquanto o discurso se produz, ascende do Hades, Perséfone brilhando na fecundidade da criação literária de Maria Velho da Costa.

BIBLIOGRAFIA

AUGÉ, Marc. "Iniciação". In: *Enciclopédia Einaudi:* Religião, Rito. Vol. 30. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. Vol. I / Vol. II. Petrópolis, Vozes, 1991. 701 p./ 559 p.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, 2.ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

COSTA, Maria Velho da. "A Velada". In: COSTA, Maria Velho da. *O lugar comum*. Lisboa, Morais, 1966. pp. 89-112.

COSTA, Maria Velho da. "Ova ortegrafia". In: COSTA, Maria Velho da. *Desescrita*, Porto, Afrontamento, 1973. 90, pp.55-56.

COSTA, Maria Velho da. *Missa in Albis*. Lisboa, Dom Quixote, 1988.

COSTA, Maria Velho da. *O amante do Crato*. Lisboa, Asa, 2002.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa, Difel, 1992.

HETZER, Hildegard. *Psicologia pedagógica*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1974.

HOCKEY, Jenny. "Ritos de passagem". In: HOWARTH, Glenny & LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de matar*. Lisboa, Quimera, 2004.

HOLM, Jean & BOWKER, John. (1994). *Ritos de passagem*, Mem Martins, Europa-América, 1995.

HOWARTH, Glenny & LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa, Quimera, 2004.

RODRIGUES, Manuel. *Deuses da mitologia*. Lisboa, Minerva, s/d. 382 p. .

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginalizada*: novos ensaios, Porto, Árvore, 1980.

SEGALEN, Martine. (1998). *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. (1908). *The rites of passage*. Londres, Routtledge and Kegan Paul, 1960.

XXXI

LLANSOL-LITERATERRAS

A MELHOR FORMA DE AMOR: LER COM LLANSOL

Lucia Castello Branco
Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Pretende-se, neste texto, extrair da obra de Maria Gabriela Llansol, com base em suas noções de "legência", uma teoria acerca da leitura que, operando como método, possibilite uma revisão dos modos de ler as literaturas de língua portuguesa.

Palavras-chave: leitura; legência; Maria Gabriela Llansol.

Ainda era um pouco cedo para que eu pudesse perceber que ali, naquele ano de 1992, iniciava-se para mim definitivamente uma nova prática de leitura. De toda maneira, era do amor que falávamos, quando, ao interpelar a escritora, eu lhe indagara sobre um dos sintagmas mais freqüentes em seu texto: o "amor ímpar".

> Veja bem – ela me dissera – o dois é um número interessante, o número do equilíbrio, da balança. Mas a mim me parece que o três é também é um número bastante interessante: o número do amor. A melhor forma de amor – e estou aqui a falar de qualquer amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma.[1]

Foi então como uma forma – e especialmente como uma forma que se abre ao fora, ao exterior – que Maria Gabriela Llansol me apresentou, em matéria bruta, o seu amor ímpar. E essa definição, que então tinha a meus olhos a força de uma revelação, eu a carregaria dali por diante e a suportaria como um enigma: em que consistiria essa forma que se abre para fora de si mesma?

Eu ainda não conhecia suficientemente o pensamento de Blanchot para compreender com alguma propriedade esse «fora", mas a vida já havia me sobressaltado algumas vezes para que eu pudesse me deixar impactar pelo "fora de si".

"Então o amor ímpar é o 'fora de si'?" – eu pensava. E um temor longínquo me fazia suspeitar que a literatura, esta que se abre a esse amor ímpar, constituía-se também nesse movimento para fora de si, para fora de si mesma.

Foi quando Llansol me presenteou com o seu livro, o seu exemplar de *Amar um cão.* Ali, em meio a uma história de amor ímpar – amor a um cão que nasce, vive e morre –, uma interessante definição do amor como "forma que se abre para fora de si mesma" terminava por se construir.

1. LLANSOL, Maria Gabriela. *Encontros com escritoras portuguesas*. Entrevista a Lucia Castello Branco, p. 109.

E qual é a cena do livro em que essa definição melhor se constrói? Justamente a cena de leitura em que Jade, o cão, se põe a "aprender a ler":

> Jade, partindo a trela pedia-me
> que eu lhe falasse ininterruptamente para ele
> aprender a ler
> (...)
> Quer aprender a ler sobre um texto que porei a arder por ele; afirma que o sopro de vida é leitura, mas eu digo-lhe que só à tarde principiarei a escrever, com esse desígnio, sobre a viagem que acaba de nos conduzir aqui.[2]

Aqui, nesse movimento da narradora de principiar a escrever o texto que porá a arder pelo cão – como uma vela que arde por aquele que morre – inicia-se a cena da leitura. Pois só depois – só depois da própria morte transmutada em texto – será possível a Jade aprender a ler.

Por isso ler é uma "alma crescendo". Pois que há, nessa tarefa do leitor, uma transmutação da morte em "sopro de vida":

> Pela primeira vez, alimentei Jade (que adoeceu repentinamente), a intervalos certos, durante dias; ele comprimia a minha mão com as patas, e eu dava-lhe leite vitaminado com uma seringa; à medida que, neste trabalho, o aproximava de mim, e eu o sabia construção viva da natureza, principiei a sentir uma alma incipiente insuflada nele, e que duraria até ao fim do mundo, perguntando sempre 'O que é a luz comum?' 'Eu sou da luz comum, ou uma primeira alteração dessa luz clara?' Chamo: – Vem, Jade –, mas, com um prazer muito maior, designá-lo-ia por *alma crescendo.*
>
> É esta relação de *alma crescendo* que se estabeleceu entre nós; é esta relação, fora da luz comum, que estabelece as diferenças que desempenham o papel de elementos perturbadores nos *hábitos de servir os afectos*: eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases, e das páginas. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é uma *alma crescendo.* Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.[3]

Assim, de súbito, essa forma de amor que se abre para fora de si mesma se descortinava a meus olhos: na cena da leitura – e do amor ímpar – em que o humano e o animal se encontram. Relação de "alma crescendo", esse "encontro inesperado do diverso", como a autora em outro contexto o definirá, ensinava-me, de maneira um tanto abrupta, que ler um livro é "nunca chegar ao fim", "respeitando-lhe a seqüência coercitiva das frases".

---

2. LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão,* s. p.

3. LLANSOL. *Amar um cão,* s. p.

Sabemos que o mundo das frases e das seqüências coercitivas é, na literatura, o mundo da prosa. E, inevitavelmente, o das ficções. Mas o que acontece quando essa prosa, essa que traça um desenho aparentemente seqüencial, parecendo respeitar a linearidade da língua, reenvia-nos ao ponto da palavra, ao ponto de *p* da palavra?[4]

Aí estamos irremediavelmente lançados ao cerne do poético, em que o poema, "num só algarismo, sela juntamente o sentido e a letra", conforme observa Derrida.[5] E, nesse movimento em que as palavras são matérias vibráteis lançadas à cena do texto, já não temos qualquer garantia, como na "boa prosa" realista. E então só nos resta indagar, com Llansol: *Onde vais, drama-poesia?*[6]

Por isso a cena da leitura retorna à nomeação e se aproxima de uma escansão, de um desdobramento do mundo:

> *Nomeio-lhe*
>
> a tília, a erva cidreira, a lucialima, o pessegueiro de jardim, o loureiro, sementeira das plantas aromáticas da Provença, o linho, a salsa, os coentros, a arruda, meio da terra formada por bancos de pedras circulares _____ o alecrim, a salvia, as chagas, o rosmaninho.[7]

Nesse ano de 1992, ainda era muito cedo para que a professora (e, menos ainda, a escritora) pudesse perceber que escandir as frases não era pouca coisa. Pois o que o texto de Llansol então me revelava era a possibilidade de um outro mundo: um outro mundo desdobrado.

É verdade que a *Aula,* do mestre Roland Barthes, já se constituía, para a professora, em uma de suas leituras recorrentes. Ali, naquele texto inaugural, algo da literatura como "responsabilidade da forma" já se afigurava.[8] Mas a questão com a qual Llansol interpelava a professora estava, então, um passo além de Barthes. Tratava-se de tomar radicalmente essa responsabilidade, lançando a ela uma pergunta: "Que mundo?" Ou, nas palavras da própria autora, lançando outras perguntas em que esta primeira se desdobra:

> Como continuar humano?
> Que vamos nós fazer de nós?
> Que sonho vamos nós sonhar que nos sonhe?
> Para onde é que o fulgor se foi?
> Como romper estes cenários do 'já visto' e do 'revisto' que nos cercam?[9]

---

4. A esse respeito, ver BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de p.

5. DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, p. 9.

6. LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?*

7. LLANSOL. *Amar um cão,* s. p.

8. BARTHES, Roland. *Aula.*

9. Perguntas formuladas por Maria Gabriela Llansol no discurso "Para que o romance não morra", p. 120.

Roland Barthes já havia nos deixado com a "responsabilidade da forma". Benjamin já havia nos advertido de que "O mundo é nossa tarefa". E Llansol, então, viria a nos inquietar com essas questões que podem se resumir, em um só golpe, na contundente indagação: "Que mundo é nossa tarefa?"

A leitura de Llansol me chegava assim em 1992, em meio a um projeto, por mim coordenado, que pretendia efetuar o que hoje posso chamar, com Lacan, de "um passo a ler"(um *pas-à-lire).* Um projeto que, lendo na vertente do *não,* buscava justamente o passo, o passo além, o passo a ler.

Tal projeto, então intitulado "A devoração da imagem: o poético e o psicótico", buscava ler a loucura com a ajuda da... poesia! Não, não se tratava de, em uma visada romântica, promover qualquer elogio da loucura, apontando na loucura uma dimensão de poeticidade. Ao contrário: tratava-se de, tomando a poesia como método – ou, nas palavras de Alain Badiou, tomando a "operação do poema"[10] –, ler a psicose em sua dimensão de "não a ler". Nisso residia o "passo a ler" do projeto.

E foi mesmo como um grande passo – passo arriscado, "entre os prazeres do jogo e os perigos do poço"[11]– que tal projeto inaugurou em Belo Horizonte as chamadas "Oficinas de Letras", em hospitais psiquiátricos das redes pública e privada.

Estávamos em 1990 e o encontro com Llansol dar-se-ia em 1992, dois anos antes da publicação de seu magnífico *Hölder, de Hölderlin,* poema-poente que nos ensina que a loucura é "a mente estar com o poema e o corpo ausente".[12]

Sim, pois que a escrita – e a leitura, aprenderíamos mais tarde – são do corpo, do *corp'a'screver,* como escreve Llansol. A questão, assim, desdobrada de sua formulação inicial – "Que mundo é nossa tarefa?" – ganha outros contornos e lança-se a esta outra experiência: como sustentar com o corpo essa tarefa que se abre para fora de si mesma?

Mais tarde – muito recentemente, é verdade – passados treze anos de leitura *com* Lllansol, de legência, iríamos encontrar, em outro escritor, uma preciosa formulação acerca da "tarefa séria" que pode ser a leitura, que deve ser a leitura, quando o corpo dela não se subtrai. É Maurice Blanchot quem nos ensina, na nota final a *Pena de Morte*:

> Estas páginas podem terminar aqui e nada que seguisse o que acabei de escrever me faria acrescentar o retirar qualquer coisa. Isto permanece, isto permanecerá até o fim. Aquele que tentar afastá-lo de mim, em troca do fim que estou buscando em

10. BADIOU, Alain. O que é um poema e o que pensa dele a filosofia, p. 37.

11. LLANSOL. *Amar um cão*, s. p.

12. LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*, s. p.

> vão, se transformaria ele mesmo no começo de minha própria história, e se tornaria minha vítima. Na escuridão, me veria: minha palavra seria seu silêncio, e ele pensaria ter domínio sobre o mundo, mas essa soberania seria ainda muito minha, sua nulidade, minha, e ele também saberia que não pode haver fim para um homem que quer chegar sozinho ao fim.
>
> Isto, portanto, deveria estar claro para todo aquele que lesse estas páginas pensando que são tomadas pela idéia de infelicidade. Mais que isso, que ele tente imaginar a mão que está escrevendo: se ele a visse, talvez então a leitura se tornasse, para ele, uma tarefa séria.[13]

Sim, a leitura então tem a ver com a mão ... com a mão que escreve. Só assim, tentando ver a mão que escreve, ela pode se tornar uma tarefa séria. Pois mão que escreve faz parte do *vivo,* como observa Llansol, e é capaz de tecer o *texto ardente*, aquele que se porá a arder por aquele que morre. Para, enfim, ressuscitá-lo.

Pois não é a "exigência da ressurreição dos corpos" a "última e definitiva aspiração do texto ardente"? Leiamos Llansol em sua "explicitação possível", em *Ardente texto Joshua*, livro que a autora escreve *com* Térèse de Lisieux:

> *A primeira história*
>
> conta que, desde sempre, Teresa Martin quis entrar no Carmelo de Lisieux. Que, aos quinze anos, de facto, entrou, e aí morrerá aos vinte e quatro anos, de tuberculose.
>
> É a primeira história – a súmula biográfica.
>
> *A segunda história*
>
> chamou-lhe Teresinha do Menino Jesus, colocou-lhe um ramo de rosas nas mãos, uma coroa de rosas na cabeça, canonizou-a e, há meses, fez dela Doutora da Igreja – a terceira, depois de Catarina de Siena e de Teresa de Ávila.
>
> Esta é a história institucional, a grande, e a sua súmula heróica.
>
> *A terceira história*
>
> contou-a ela. Em vários poemas, peças de teatro conventuais e textos autobiográficos. Sobretudo no manuscrito C, como é conhecido. (...)
>
> Este livro
>
> é a quarta história. Conhece a biografia, e passa adiante. Sabe da heroína, e não lhe interessa. Admira a crente sem desposar o seu movimento. Confronta a arte de viver da amorosa coma ressurreição dos corpos, última e definitiva aspiração do texto ardente. Subjacente ao *Deus sive natura* que o move, o texto afirma que há um *Amor sive legens* para o entender. O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir.[14]

13. BLANCHOT, Maurice. *Pena de morte,* p. 119.

14. LLANSOL, Maria Gabriela. *Ardente texto Joshua.* Texto de quarta capa.

Há séculos, em nossa aspiração de leitores soberanos, tomamos o texto em sua dimensão de *corpus,* de cadáver. Há séculos o dissecamos, na tentativa de tudo ler, de tudo compreender, de tudo abarcar. Mas, e se o tomássemos em sua dimensão de corpo, de *corp'a'screver?* Possivelmente não o compreenderíamos – pois que "compreender" significa, antes de tudo, "conter em si", "estar ou ficar incluído", e estamos aqui a falar de uma forma que se abre para fora de si mesma –, mas quem sabe poderíamos efetuar, em direção ao que não se lê, um passo a ler?

Trata-se, na verdade, de um projeto que caminha em direção ao impossível, ao impossível da leitura, que confina com o impossível da literatura e da língua. Trata-se – é Llansol quem o anuncia – da busca de uma "língua sem impostura".

"Pode a linguagem sair de si mesma?"[15] – Llansol indaga, em *Da sebe ao ser*. E já aí estamos, nesse livro de 1988, nesse movimento em direção ao fora, ao fora de si. E, se é da loucura que esse "sair de si" parece se avizinhar, é também do amor – a melhor forma do amor – que estaremos próximos. Ou, nas palavras da autora:

> À medida que ousei sair da escrita representativa, em que me sentia tão mal, como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece.[16]

Trata-se, sim, de uma "saída de si", pois que se trata de uma saída da escrita representativa, do modelo realista. Pois dar a vida (a personagens) não basta. Tampouco dar a morte, ela nos ensina. Todo o movimento dessa escrita em torno do vivo lança-nos em um mundo – em um outro do mundo – em que não há vivos nem mortos, em que os seres não estão sujeitos às leis de acabamento da própria vida.[17]

E se o romance, que nasce indelevelmente ligado à morte, está desde sempre destinado a morrer, trata-se, para Llansol, de escrever "para que o romance não morra". "Mesmo que, para tal, tenha de mudar de forma, mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele, mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos, mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear".[18]

E, se é de um "mudar de forma" que essa escrita além da morte nos fala, talvez seja também um "mudar de forma" o que nos cabe como leitores. A essa

15. LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser,* p. 12.

16. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*, p. 139.

17. LLANSOL. *Encontros com escritoras portuguesas*. Entrevista a Lucia Castello Branco.

18. LLANSOL, Maria Gabriela, *Para que o romance não morra*, p. 116.

outra forma de leitura – aquela que se abre para fora de si mesma –Maria Gabriela Llansol denominará *legência*. A legência como a melhor forma de amor... ao texto.

É com Lacan que aprendemos, em sua releitura do mito de Poros e Penia, que amar é "dar o que não se tem". É também Lacan quem nos ensina que a letra e o amor estão lado a lado em sua função de suplência à inexistência da relação sexual. Não há relação entre os sexos – não há proporção, equivalência, simetria entre os seres falantes –, mas isso não significa que não haja encontro. "Encontro inesperado do diverso", dirá Llansol.

E, se "tudo que é escrito parte do fato de que será sempre impossível escrever como tal a relação sexual",[19] é também como *pas-à-lire* que um escrito se apresenta. Ou seja: apontando para a impossibilidade sempre visada pela escrita, Lacan nos convoca a um passo além dessa própria impossibilidade, assinalando que a escrita, ao nos obrigar a "não ler", empurra-nos em direção a um "passo a ler".

Resta-nos, diante de escritas como a de Maria Gabriela Llansol, escritas que tocam, em sua radicalidade, esse impossível, "aprender a ler". Creio que terá sido esta, entre tantas outras, a mais séria tarefa que me foi legada, há treze anos, pelo texto de Llansol: aprender a ler.

Ler o *vivo* – a mão que escreve – sem interpretá-lo. Ler como desdobramento – *explanare* – e não como compreensão. Ler como possibilidade de encontro, em direção ao ilegível, sim, mas também em direção ao que exige, eticamente, ser lido: a letra.

Essa leitura em que não há nem vivos nem mortos – essa *legência* do *corp'a'screver* – já era entrevista por Benjamin quando, em seu magnífico "A tarefa do tradutor"[20], ele vai compreender a tradução como *fortleben*, como sobre-vida, como perviver.

Mas foi preciso que, tendo passado por Benjamin, por Barthes, por Lacan e tantos outros, deixássemo-nos escutar as vozes do drama-poesia para então compreendermos que

> a ressurreição não é um acto de potência divina, mas a suprema manifestação de amor. Dar a vida não chega, não é um acorde consonante com a substância. Ressuscitar, sim, é o acorde perfeito.[21]

A essa leitura em acorde – com os corações encontrados – chamemo-la, com Maria Gabriela Llansol, de *legência*. Pois o texto afirma que "há um *Amor*

19. LACAN, Jacques. *A função do escrito*, p. 49.

20. BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*.

21. LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma,* p. 21.

sive legens para o entender". E, se "escrever é amplificar pouco a pouco"[22], ler pode ser um passo em direção a essa amplitude do aberto: "alma crescendo".

Nessa *legência* em que o corpo está definitivamente implicado, uma outra "responsabilidade da forma" se afigura. E já não é do poder que se trata e nem mesmo de qualquer forma de domínio sobre o mundo, mas tão somente do que Llansol chamará de *pujança. Pujança* da melhor forma de amor, o amor legente: "O percurso de um corpo como súmula de sua potência de agir".

BIBLIOGRAFIA

BADIOU, Alain: "O que é o poema e o que pensa dele a filosofia", em *Pequeno manual de inestética,* São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp. 29-42.

BARTHES, Roland: *Aula,* São Paulo, Cultrix, s.d.

BENJAMIN, Walter: *A Tarefa do tradutor*, Rio de Janeiro, UERJ, 1992.

BLANCHOT, Maurice: *Pena de morte,* Rio de Janeiro, Imago, s.d.

BRANCO, Lucia Castello: "Palavra em ponto de p", em *Coisa de louco*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 1998, pp.33-47.

DERRIDA, Jacques: *Che cos´è la poesia?,* Coimbra, Angelus Novus, 2003.

LACAN, Jacques: "A função do escrito", em *O seminário. Livro 20. Mais, ainda,* 2 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1985, pp. 37-52.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Da sebe ao ser,* Lisboa, Rolim, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Amar um cão,* Colares, Colares Ed., 1990.

LLANSOL, Maria Gabriela: "Encontros com escritoras portuguesas. Maria Gabriela Llansol: a escrita sem impostura. Entrevista a Lucia Castello Branco", em *Boletim do Centro de Estudos Portugueses,* Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, v. 14, n. 16, jul./dez. 1993, pp. 108-110.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Hölder, de Hölderlin,* Colares Ed., 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Um falcão no punho,* Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela, "Para que o romance não morra", em *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso,* Lisboa, Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Ardente texto Joshua,* Lisboa, Relógio D´Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela: *Onde vais, drama-poesia?,* Lisboa, Relógio D´Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela: *O Jogo da liberdade da alma,* Lisboa, Relógio D´Água, 2003.

22. LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho,* p. 37.

A TEXTUANTE LÍNGUA PORTUGUESA

Maria Inês de Almeida
Universidade Federal de Minas Gerais - Brasil

Las palabras son de aire y van al aire
Las lágrimas son de agua y van al mar
(Canção Wayuu)

Resumo: Nos últimos 20 anos, alguns povos indígenas do Brasil têm escrito em suas línguas, traduzido para a língua portuguesa, e publicado, diversos textos que pretendem mostrar aos não índios como, na cultura do impresso, se podem expressar suas formas de ser e de pensar o mundo. Esses textos, não por acaso, se encontram com a obra de Maria Gabriela Llansol, que, sem o ter planejado, abriu a língua portuguesa (enquanto manancial de antigas culturas) para a novidade ancestral dos povos americanos. A apropriação pelos índios dessa língua, marcando-a com inflexões de outras famílias ou troncos lingüísticos, cria (desde 1500, mas só agora estamos pensando a sério sobre isso) um fato literário de extrema importância, vislumbrado já na textualidade de Llansol, de Pessoa, de Rosa, para citar alguns heterológicos.

A língua portuguesa nos aparece, assim, como um corpo em que se inscreve a diferença, portanto, em termos llansolianos, um *corp'a'screver*, sempre em vias de se desviar nos igarapés amazônicos, não mais no afã colonizador, mas fluente com as águas, pescada com os peixes, na pele de antas, onças e jacarés.

Textuante é um termo que se pode colher na obra de Llansol, a cada vez em que se tocam a terra e a letra, a areia e a água do mar, as línguas na língua...

Palavras-chave: Tradução intercultural, Literatura indígena, Maria Gabriela Llansol.

Foi preciso que um texto, o de Maria Gabriela Llansol, o demonstrasse para o grupo Literaterras. Que a língua dos portugueses seria um possível caminho de volta ao mar, pelo mar, ao antes da Conquista, à sua própria pré--história. Com ela, nos lançaremos numa aventura mais feliz do que a das caravelas em busca de riquezas. O que agora queremos transportar de volta é um pensamento, uma escrita ou mesmo uma impressão, transfiguração brasileira da língua sem impostura, sem beletrismo, heroísmo, ou *hidrofilia*[1].

1. Termo com que Llansol designa uma tradição da literatura portuguesa que, desde Camões, ou antes dele, identifica a água como o "nosso destino", e que alimenta o princípio do império.

Aceitamos de bom grado, nós, do grupo transdisciplinar de pesquisas *Literaterras: escrita, leitura, traduções*, a proposta implícita na via aberta pela obra dessa escritora portuguesa, nossa contemporânea. Um caminho que bem poderia ser enxergado como *via negativa*, para uma radical desconstrução, mas que preferimos chamar, com Llansol, de E*stética Orgânica*[2]: pesquisadores portugueses, brasileiros e indígenas, podemos formar uma comunidade de textos, para além das águas que nos separam e unem. Uma vivência em que o poder da língua se desarticula nos movimentos tradutórios, em que a mutação suplanta a nomeação. "Atravessar as várias estéticas do mundo, fazendo apenas atenção para não tropeçar em certezas [realismo/positivismo], escolhos [hidrofilia] e quimeras [estéticas maravilhantes]", no dizer de Llansol.

Convivendo com os textos do *Grupo de Estudos Llansolianos*, a obra e seus comentários, e com os dos indígenas brasileiros, o grupo *Literaterras* vive uma experiência no campo do poético. De ambos os lados do Mar Oceano, temos os correspondentes textos, demonstráveis em suas respectivas atitudes de penetração na língua. No Brasil, a paciente transcrição das vozes pronunciadas pelos mais velhos das aldeias e o esforço de traduzi-las para a língua portuguesa; em Portugal, a escrita de uma língua como uma cópia "que evidentemente é como um tremeluzir sobre o que está escrito em primeiro lugar" (LLANSOL, *À beira do rio da escrita*, p.17). Modos semelhantes de traçar as linhagens do próprio corpo, de "criar o conhecimento próprio de quem está copiando". Ato que se torna um caminho possível para a contemporaneidade. As tradições em suas traduções, a incorporação da ancestralidade no presente da letra. Numa Estética Orgânica, traduzir é *trazer o outro ao Texto*. Copiar e adulterar, abrir o texto *sem o violar*, e revelar, no adultério, *o que o nosso sexo de ler está vendo.*

A possibilidade de estarem os índios escrevendo em suas línguas e em língua portuguesa, publicando, sem contudo abandonarem suas próprias linguagens, traça no idioma mesmo do dominador uma *Geografia dos Rebeldes*, dos que se deixam ficar de fora da chamada Civilização Ocidental. Mais uma vez, o texto, e a obra de Llansol, nos vem auxiliar na compreensão desse fato espaço-temporal, porque foi ela mesma que escreveu uma trilogia intitulada Geografia do Rebeldes, iniciada por *O livro das Comunidades* (1974), em que se abre uma possibilidade de os índios entrarem, ainda que tardiamente, na escritura, mas sem atrasos: propõe-se uma escrita fora do tempo da História.

Os que a praticaram, de alguma maneira, poderão ser considerados precursores dos escritores indígenas (a cuja lista acrescentaríamos o gesto de

2. Poderíamos inserir essa discussão no âmbito geral da Filosofia, pensando a respeito da possível linhagem da referida escritora: uma mística apofática que teria Mestre Eckhart como um dos predecessores (A respeito desse assunto Cf. DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nicia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995). No entanto, aprendemos com Llansol, e com seus *legentes* que o grande mestre da filosofia subjacente ao Texto encontra-se na *Ética* de Spinoza.

José de Anchieta escrevendo um poema para Nossa Senhora na areia da praia de Iperoig). São figuras chamadas, na obra de Llansol, pelos nomes de João da Cruz, Ana de Peñalosa, Müntzer. E, sobretudo, ressaltaremos aqui a figura de Nietzsche, *o filósofo da mutação e da evolução para criança e para pobre*[3], acrescentando, se o quisermos, que, do lado americano, o correspondente texto levaria à evolução para índio.

Esse projeto já fora esboçado pelos modernistas brasileiros, com Oswald de Andrade em sua "crise da filosofia messiânica" tributária de Nietzsche, assim como a experiência de Llansol já teria sido prevista por Fernando Pessoa. Não por acaso, em comum, eles tocam a literatura com a língua. A *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, ensina a ver com olhos livres, ou, em suas palavras "Aprendi com meu filho de dez anos que a poesia é a descoberta das coisas que nunca vi". O poeta também manifestou, como se sabe, a crença de que *a contribuição milionária de todos os erros* livraria a literatura brasileira de suas amarras coloniais, noutras palavras, traria a presença dos vivos para o texto desta paisagem.

A proposta da Estética Orgânica poderia então se abrir, no Brasil, com a obra oswaldiana, caso queiramos, também nós, seguindo o exemplo de Llansol, encontrar uma linhagem. O modernista brasileiro intuiu que o devir–indígena nos livraria das várias estéticas que nos impediram (feliz ou infelizmente) de crescer com o romance, e de fazer literatura em Nhenhengatu (língua geral do Brasil, até o século XVIII falada e escrita pela maioria dos brasileiros, nas áreas colonizadas). Mas não há retorno. Se nos tornássemos antropófagos, vingativos como o Jabuti, certamente nos veríamos, nus com nossa língua, deglutindo os miolos do homem branco. Essa nossa imagem na literatura seria de novo a mesma imagem desenhada por Hans Staden (a cena antropofágica que esse viajante alemão grafa, depois de quase ser comido pelos Tupinambá, no séc.XVI).

Por outro lado, o devir-indígena, ao invés de fixar qualquer imagem, constitui antes um sempre inacabado gesto, porque a vingança não termina nunca, e uma festa antropofágica se segue a outra. As narrativas que precedem a comida são as que mantêm a comunidade e os laços de parentesco entre os vivos, independentemente do estado humano. O sacrifício de um inimigo (que, antes de morrer deve contar sua genealogia e implicá-la toda no ritual de sua morte, através da lembrança dos atos cometidos pelos parentes nas sucessivas batalhas) gera a necessidade de nova batalha, em que se deverá capturar uma nova vítima que será comida em honra de ter matado a vítima anterior, e assim por diante, no puro devir. O sentido da narrativa não se estabelece, porque vai sempre depender do próximo ritual, que vai depender do próximo... E como

3. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler. Caminhos do Texto de Maria Gabriela Llansol.* Jade – Cadernos Llansolianos 4. Sintra: Edições do GELL –Grupos De Estudos Llansolianos, 2005.

pode a literatura suportar o que não tem fim? Por isso ficou sem lugar na literatura brasileira aquilo que os antropólogos chamaram de mitos. Ao serem escritas pelos próprios índios, na atualidade, ou desde 1980, quando Umúsin e Tolomãn, da etnia Desana, do Rio Negro, no Amazonas, publicaram *Antes o mundo não existia,* essas narrativas se dão a ler como textos, não cabíveis em um dos gêneros clássicos ou modernos, longes da ficção, e da representação:

> Havia coisas misteriosas para ela criar-se por si mesma. Havia seis coisas misteriosas: um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro, uma cuia de ipadu, o suporte desta cuia de ipadu, uma cuia de farinha de tapioca e o suporte desta cuia. Sobre estas coisas misteriosas é que ela se transformou por si mesma. Por isso ela se chama Não Criada.
>
> Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo.[4]

Uma Estética Realista (do contato, da verossimilhança, alimentada por um princípio de verdade, cenistra – de cinza + sinistra) não saberia acolher esse texto dos Desana; nela, procura-se demarcar territórios, lugares em que a paisagem (onde o olhar passeia) se transforma em propriedade, na lógica da sociedade burguesa. Narrativas indígenas, pronunciadas para se manter o vivo, se escritas e lidas na perspectiva da Estética Realista, são forçadas ao compromisso com a etnografia, com a função de revelarem o que a cultura mostra de característico. Busca-se, assim, os caracteres da cultura, do idêntico, o que nelas funciona ou ajuda aos sistemas prefigurados da razão iluminista.

Na Estética Heróica, ou do encontro, da dominação, as histórias do mundo indígena fazem parte da expansão da língua portuguesa, na medida em que são colhidas da voz de seus narradores, para serem colocadas a serviço da assimilação de suas culturas pela cultura ocidental, branca, judaico-cristã, européia. Ironicamente, sob égide da mestiçagem (os folcloristas brasileiros ajudam a compor esse painel). Alguns historiadores e acadêmicos se comprazem em citar de cor trechos dos textos dos viajantes europeus, quando estes lançaram olhares para os *selvagens,* mas não escutaram suas falas.

Llansol nos mostra também a existência de uma Estética Projectiva, esta que, ou quer ver o fantástico no mundo, ou faz lembrar dos índios de José de Alencar, por sua dimensão idealista (posteriormente sua existência real foi preconizada por Oswald, e até pelo *Macunaíma* de Mário de Andrade, mas ainda estes estariam escrevendo pelos índios, ou seja, produzindo uma estética projetiva).

---

4. PÃRÕKUMU, Umusi e KEHÍRI, Tõrãmu. *Antes o mundo não existia.* 2 ed. São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1995, p. 19

Se os portugueses tivessem aqui chegado num dia de sol, teriam sido despidos pelos homens nus que estavam na praia. Se a chave da leitura tivesse sido entregue aos índios (e Marquês de Pombal não tivesse decretado que a língua no Brasil deveria ser uma, a portuguesa), as notas de rodapé do *Ubirajara* de Alencar (para citar apenas um livro do século XIX), onde estão colocadas palavras indígenas sempre a necessitar de explicações (dirigidas aos alienados leitores), passariam ao texto, uma vez que este, não mais indianista, estaria composto, quem sabe, pelas mãos de escritores indígenas.

O que observamos em nossas pesquisas atuais, com a ajuda do texto de Llansol, é que, finalmente, mas desde os começos talvez perdidos para a memória, uma Estética Orgânica, em sua força de Jabuti, mas também em sua pujança de Onça, poderá criar espaços de fulguração de textos outros que, mesmo em língua portuguesa, saibam figurar o movimento, o devir-indígena do selvagem que outrora pronunciou: *Jaguaretê (Sou um jaguar)*. Para demonstrar isso, temos os textos de autoria indígena recentemente publicados que, para serem lidos de verdade, requerem olhos, não benevolentes, mas expectantes, e ouvidos atentos aos sons e ritmos guardados com cuidado pelos velhos das aldeias.

> Um dia, a escrita toma consciência de si, e mal começada, despede-se de si própria, ou do seu fantasma. Singular começo-despedida. A queda no vazio, para fora do universo nomotético do modelo realista, abriu o espaço de possibilidades de um texto-outro e a via para a transformação do corpo-da-escrita.[5]

Essa técnica, adequada para abrir caminhos a outros, nós a enxergamos como o maior projeto estético, ético, dos escritores e professores indígenas, que aprendem com os antigos (os que vivem pelas histórias, mas aquém da História) e se abrem à vida em comunidade:

> A escrita como a língua a abrir-se aos múltiplos reais, amplificando-os. É pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) todo o vivo (-bio-). É apanhar a dobra dos mundos (uma janela que dá para o que não se vê, e esta aí) no "ressalto de uma frase.[6]

Na prática de uma escritura indígena em língua portuguesa, o propósito seria dar a ler ao mundo, dádiva que cria legentes, suas imagens e a imagem de suas vozes. Se as narrativas indígenas estavam restritas à condição de mitos, vivos na oralidade, mas letra morta nos registros científicos, agora, mudadas em texto, elas fazem parte de uma estética do fulgor, da pujança, da repartição dos dons (curiosamente, o professor indígena Kanátyo Pataxó começa o ensino da Matemática, em sua classe na aldeia, pela operação da divisão, e não da soma, como mandam os programas didáticos em geral).

5. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler*.

6. Cf. BARRENTO, João. *A chave de ler*. Op. cit.

O que a escritura indígena vai realizar, enquanto autobiografia (seus textos são em geral descrições da vida na floresta, na aldeia, no cerrado, ou das genealogias), é o traço de uma paisagem vista com olhos livres, e não com avidez científica. Nisto, seus precursores são Oswald e Sousândrade, o poeta sem metáforas e o poeta do Guesa errante.

> Eware é a nossa terra sagrada.
> É o começo do mundo,
> Onde foi criado o povo Ticuna.
> Nesse lugar corre o igarapé que também se chama Eware.
> Das águas do Eware nosso deus Yo'i nos pescou.
> Eware, tuas árvores e tuas águas
> São nossa herança.[7]

Muitas comunidades indígenas se propõem à busca de uma textualidade na língua portuguesa, que permita a expressão do que há em seu mundo, sem a necessidade de reafirmação de uma versão dominante, oficial, no padrão lingüístico do bom português. E, no limite, esse haver da comunidade não poderia ser dito, apenas escrito, em exercícios que nosso grupo de pesquisa, em conjunto com alguns pesquisadores indígenas, tem considerado como tradutórios.

Dentre os quase 300 povos indígenas que vivem no Brasil, vários têm investido na construção de textos que, postos em circulação, constituem significativa experiência tradutória, na medida em que instala no papel, não uma determinada versão ou linguagem, mas o transitório do bilingüismo. Publicados em suas línguas ou em língua portuguesa, esses textos recolocam esses povos, suas *littera*, no terreno da cultura literária, modificando-a de tal forma que, nesta cultura mesma, leremos os sinais de outros modos de ser: "Eram gestos que faziam o que os gestos queriam dizer".[8]

As línguas, transpostas no papel pelas mãos dos índios, criam uma espécie de jardim selvagem, justamente, "o jardim que o pensamento permite", na expressão da escritora portuguesa. Quando lemos o texto/jardim proveniente dessa experiência, reconhecemos o que os biólogos chamam de biodiversidade, e sabemos tratar-se da Estética Orgânica: "Aliás, houve sempre plantas proibidas. Ora para envenenar, ora para alucinar[...]. Era tudo selvagem, renovando-se e combatendo, conforme a força que possuíssem" (Llansol).

A visão que se dá nos textos reitera a vida na aldeia, comunitária, respeitadas as singularidades, na diferença. A aldeia, como experiência do lugar,

7. TICUNA. *O livro das árvores*. Benjamin Constant: OGPTB, 1997, p. 22

8. LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 128.

mas não um lugar fixo, identificável. Um lugar que é um texto, em vias de se desfazer a cada pronúncia, porque tem a natureza da palavra.

> Veio outra lua e a alma principal do velho Krenak deixou seu corpo. Todos se juntaram no seu Kieme, acompanharam suas seis esposas no choro ritual. As mulheres cortaram o cabelo em sinal de luto. Seu corpo foi colocado sobre um jirau, conforme seu desejo, sentado olhando para a frente, para a pedra do krenak. Acenderam a fogueira e fizeram roças. E dias e noites os Krenak rezavam, mantendo o fogo aceso, acariciando-o ternamente, conversando com ele. Sua carne foi secando, secando, e seu rosto murchou. Na face, apenas os bonitos olhos continuavam vivos. Seu corpo não se desfez! Para o povo Krenak, ele continua vivo, mantendo sua promessa de olhar por seu povo. Daí sua força e resistência.[9]

Na expressão de Antônio Guerreiro, encontra-se em Llansol uma idéia de texto:

> A partir da experiência do eremitério como abolição do espaço e do tempo e da causalidade, e construir um modelo nômada da narrativa que viaja [...] Esta universalidade e essencialização do tempo é o princípio de toda a comunidade e a garantia de que ninguém será excluído do ser. A comunidade surge assim como alternativa e resistência à pátria. A primeira é um espaço aberto e abrangente que compreende a errância e a compreensão universal; a segunda é uma máquina infernal de inclusões e de exclusões, de enraizamentos e de exílios.[10]

A comunidade e o texto são da mesma natureza, embora diferentes. Encontram-se, embora tenham se separado na história do Ocidente. Derrida, em *Gramatologia*[11], contestando algumas teses de Lévi-Strauss, relativas ao encontro dos Nambikwara com a escrita alfabética[12], quando o etnólogo acredita ser esse um povo mais primitivo, ou mais inocente, porque não conhece a escrita, lembra-nos que "um povo que acede ao desenho genealógico acede efetivamente à escritura no sentido corrente. Esta passagem... não é uma passagem da fala à escritura, dá-se no interior da escritura em geral. A relação genealógica e a classificação social são o ponto de sutura da arquiescritura, condição da língua (dita oral), e da escritura no sentido comum".[13]

Os povos, quando contam suas histórias, já estão escrevendo. Por isso, sabemos que o ritual antropofágico é o ponto em que claramente podemos ver como a escrita já está lá, no momento em que alguém ouve, para transmitir, a

9. KRENAK. Ríthioc Krenak. *Coisa tudo na língua* Krenak. Belo Horizonte: MEC/SEEMG, 1997.

10. GUERREIRO, Antonio. Apud LLANSOL. *O Senhor de Herbais*, p. 79.

11. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

12. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. 1979, p. 290

13. DERRIDA, *op. cit.* p.154.

genealogia. É, portanto, justamente a morte do sujeito que fará com que a história passe a existir[14]. Esse puro devir das histórias nos explica, até certo ponto, porque os índios se entregam tão prontamente à tarefa de fazer livros, como se a escrita, ou mais, a impressão, lhes fosse a coisa mais natural do mundo.

Não é apenas a compreensão do poder da escrita, dos documentos dos brancos, o que move as comunidades indígenas a buscarem a escrita de suas línguas. Podemos dizer que os move também a possibilidade de repetirem, no gesto da escrita, na ação de confeccionar livros, o ritual antropofágico. A inserção no plano simbólico se dá de tal forma que finalmente uma prática do mundo dos brancos – a escrita da história – passa a franquear a vivência mais ancestral, aquela que funda a própria sociedade, a marca da etnia, a vida em comum, que só pode ser compreendida por nós como letra.

Neste VIII Congresso de Lusitanistas, pretendemos celebrar uma comunidade que se vai formando no texto. Esperamos viver juntos, justamente na instância *littera* da língua portuguesa, a experiência textuante (das diferentes formas da escrita), e a sensível transformação na língua constitui a obra do pensamento, como um heterologos, no dizer filosófico.

Escritores da língua portuguesa que aceitaram a condição de criaturas do mundo e buscaram a ardência do texto no convívio, abriram a língua para a errância e a contaminaram de signos não lingüísticos, agiram ao pensar, e trouxeram ao seu logos as interferências e os desvios dos seres conviventes. *Meu tio, o Iauaretê*, com Guimarães Rosa, assim como *Amar um cão*, com Llansol, fazem parte, por exemplo, daquilo que, chegando aos índios, assinala o lugar em que o texto é real. Uma língua penetrante no mundo faz seu movimento não para dominação, mas para o afeto, a "amizade", que é como entendemos a tradução. Novas bases da relação, mesmo que um chão desértico em que se deve pisar com cuidado, não só porque está cheio de vida invisível, mas também porque é feito de trilhas enganosas. As águas do Oceano, como as areias do sertão, não fixam trilhas. Esse entendimento, que os portugueses compartilharam muitas vezes com os brasileiros, deixa aberta uma cena estética em comum, quando nos distanciamos da Europa e nos aproximamos do mundo.

14. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosak & Naif, 2002.

BIBLIOGRAFIA

BARRENTO, João: *A chave de ler, Caminhos do Texto de Maria Gabriela Llansol*, Jade – Cadernos Llansolianos 4. Sintra, Edições do GELL –Grupos De Estudos Llansolianos, 2005.

DERRIDA, Jacques: *Salvo o nome*, Trad. Nicia Adan Bonatti, Campinas, Papirus, 1995).

DERRIDA, Jacques: *Gramatologia,* Trad. de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

KRENAK. Ríthioc Krenak: *Coisa tudo na língua Krenak*, Belo Horizonte, MEC/SEEMG, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes Trópicos*, Trad. Jorge Constante, Lisboa, Edições 70, 1979.

LLANSOL, Maria Gabriela: *O Senhor de Herbais, Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo e suas tentaçõe,* Lisboa, Relógio D`Água, 2002.

PÃRÕKUMU, Umusi e KEHÍRI, Tõrãmu: *Antes o mundo não existia*, 2 ed. São Gabriel da Cachoeira, UNIRT/FOIRN, 1995.

TICUNA. *O livro das árvore:* Benjamin Constant, OGPTB, 1997. P.22

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo: *A inconstância da alma selvagem,* São Paulo, Cosak & Naif, 2002.

embora
bar

XXXII

25 ANOS DA MORTE DE VINÍCIUS DE MORAES

Estrella
Damm

VINICIUS LEITOR DE CAMÕES

Beatriz Teixeira Fiquer
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP)

Resumo: Muito conhecido por suas composições musicais, Vinicius de Moraes escreveu uma série de poemas, dentre os quais se destacam alguns sonetos afamados como o "Soneto da Fidelidade". Ao compô-los, o autor consegue recuperar os contornos de uma linguagem clássica, usando as formas regulares de feição camoniana. Ao retornar os clássicos, comprova-se que Vinicius foi um leitor da obra camoniana, retomando-a em dados momentos como é possível de comprovar a partir do paralelo a ser realizado entre o Soneto do Maior Amor (Vinicius) e o "Amor é fogo que arde..." do gênio Camões.

Palavras-chave: Camões; Vinicius de Moraes; Literatura Portuguesa; Literatura Brasileira; Literatura Comparada.

Muito se fala de Vinicius de Moraes como um compositor, deixando se muitas vezes de dar a atenção e importância necessária à sua obra poética.

Vinicius, como se sabe, reviveu o soneto cultuado por vários escritores, sobretudo o poeta tido como o pai da Língua Portuguesa: Luis Vaz de Camões.

Já na sua mocidade, no Colégio Santo Inácio, de padres jesuítas, o poeta brasileiro inicia, junto com seu colega Renato Pompéia, uma tentativa de construção de um épico, como diz José Castello no seu livro *O Poeta da Paixão*:

> Nas mesas do Santo Inácio, o poeta se exercita cada vez com mais obstinação. Com seu colega Renato Pompéia da Fonseca Guimarães – sobrinho de Raul Pompéia – passa longas semanas trabalhando no poema a quatro mãos "Os acadêmicos", um épico em dez cantos, de inspiração camoniana, que serve como um entre os muitos rascunhos na formação do poeta de estirpe clássica que se tornará, uma década depois, um dos mais competentes sonetistas que a língua portuguesa já teve.[1]

Dessa forma, como o citado anteriormente, não será o épico que fará de Vinícius um grande poeta, mas sim a sua lírica, em geral o soneto, como afirma Eduardo Portella:

> É precisamente nos sonetos amorosos, de nítida impostação camoniana, que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e a pretérita. E a unidade, a

1. CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes - O poeta da Paixão*, 1994, p. 48.

> nuclearização energética, se efetiva porque a organização formal passadista vai expressar uma vivencia atual.[2]

Ou seja, é na forma do soneto, criado em épocas anteriores, que Vinicius irá expressar o presente em que vive. Este presente, por sua vez, só tem essa grandiosidade e bela forma devido a essa retomada do poema clássico. Afinal, esse tipo de composição, que após ter sido fortemente criticado e até abolido devido ao abuso do seu emprego pelos parnasianos foi recuperado pelo movimento modernista, ressurgindo renovado e com resultados positivos. É o soneto que virá marcar a carreira de Vinicius, pois esses poemas essencialmente modernos vêm da lição camoniana que, segundo Otto Lara Resende,

> amplia, nos sonetos vinicianos, esse espaço imponderável, mas nítido, da liberdade interior, sem a qual o soneto é apenas um exercício enfadonho e bem-pensante, tendente ao sublime, mas tão-só conceituoso, o que quer dizer antipoético.[3]

Nesse percurso, surgem os sonetos de Vinicius, divulgados primeiramente no seu livro de estréia *O Caminho Para a Distância*, de 1933, quando o poeta tinha 20 anos, em que se destaca o soneto *Revolta,* o qual reflete a luta entre os apelos da carne e as razões do espírito que atormentam o jovem poeta e que será visto como sua "fase metafísica". Vale a pena relembrá-lo:

> Alma que sofres pavorosamente
> A dor de seres privilegiada
> Abandona o teu pranto, sê contente
> Antes que o horror da solidão te invada.
>
> Deixa que a vida te possua ardente
> Ó alma supremamente desgraçada.
> Abandona, águia, a inóspita morada
> Vem rastejar ao chão como a serpente.
>
> De que te vale o espaço se te cansa?
> Quanto mais sobes mais o espaço avança...
> Desce ao chão, águia audaz, que a noite é fria.
>
> Volta, ó alma, ao lugar de onde partiste[4]
> O mundo é bom, o espaço é muito triste...
> Talvez tu possas ser feliz um dia.[5]

2. MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*, 1968, p. 18.

3. MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. Pref. De Otto Lara Resende, 1967, p. 15.

4. Este verso é muito semelhante ao "Alma minha gentil que te partiste" de Camões. Assim, poderia se dizer que Vinicius pede a "alma", a amada, que partiu no soneto camoniano, para regressar, confirmando mais uma vez a ligação entre os dois poetas.

5. MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*, 1968, p. 84/85.

O livro *O Caminho Para a Distância* , em que se encontra o soneto *Revolta*, dá início ao conjunto de obras e conseqüentemente também dos sonetos vinicianos que surgiriam no decorrer do tempo. Contudo, a influência camoniana continuou presente. Observe-se o *Soneto do Maior Amor*, escrito em Oxford no ano de 1938:

Maior amor nem mais estranho existe
Que o meu, que não sossega a coisa amada
E quando a sente alegre, fica triste
E se a vê descontente, dá risada.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu que quando toca, fere
E quando fere, vibra, mas prefere
Ferir a fenecer – e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.[6]

Percebe-se aqui que o eu-lírico define o seu amor como "estranho", considerando a incoerência de seus sentimentos, quando diz por exemplo: "E quando a sente alegre, fica triste". Bem como, na segunda estrofe, em que o eu-lírico opõe "eterna aventura" a "vida mal-aventurada". Isto, que aqui se chamou de "incoerência", é facilmente encontrado nos seguintes versos de um soneto camoniano, em que todas as contradições do amor estão presentes:

Tanto do meu estado me acho incerto
que, em vivo ardor, tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio;
o mundo todo abarco e nada aperto.[7]

Diante das antíteses e paradoxos predominantes no Soneto do Maior Amor e do modo como Vinicius joga com as palavras e dizeres, percebe-se nitidamente a presença de Camões. E diante destas colocações, julga-se necessário relembrar o soneto do vate português, o qual tem como tema os paradoxos do amor:

6. MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*, 1967, pp. 34/35.
7. CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa II*, 1980, p. 40.

Amor é fogo que arde sem se ver,
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente,
É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence o vencedor;
É ter, com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?[8]

Primeiramente, nota-se que na segunda parte de cada verso tem-se a negação do que se afirma no início. Além disso, com exceção do primeiro verso do poema, os dois quartetos e o primeiro terceto começam por afirmações: "é". Já o último terceto começa pela adversativa "mas", que anula, por assim dizer, as afirmações anteriores e propõe o problema: a contrariedade do amor.

Assim, além dos paradoxos, Camões fala do amor sentimento, tentando defini-lo. E esse falar do sentimento em si é que permite salientar o último verso do Soneto viniciano, em que o eu-lírico declara amar, além da pessoa amada, o próprio sentimento de amar. Assim, temos os dois poetas a falar do amor enquanto sentimento e da contrariedade do mesmo dentro de seus sonetos.

A ligação presente nestes poemas pode ainda se estender a vários outros sonetos camonianos e a outros textos de Vinicius. Para exemplificar, cita-se *Se o amor pudesse*, música composta pelo escritor brasileiro que também trata do amor, da dor que o mesmo causa e, ao mesmo tempo, da necessidade desse amor nos "*corações humanos*":

Se o amor pudesse de repente compreender
Toda a loucura que um amor pode conter
Se ele pudesse, num momento de razão
Saber ao menos quanto dói uma paixão
Quem sabe o amor, ao descobrir a dor de amar
Partisse embora para nunca mais voltar
Mas me parece que uma prece ia nascer

8. ANDRADE, Eugênio de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*, 1977, p. 35.

> Na voz daqueles que o amor mais fez sofrer
> A lhe dizer que vale mais morrer de dor
> Do que viver num paraíso sem amor.[9]

Nota-se que Camões, no soneto citado "Amor é fogo que arde..." tenta definir, como já dito, o sentimento contraditório que é o amor e, neste último texto, Vinicius além de expressar a dor de amar, pois o "Amor é ferida que dói", afirma ainda que esse amor, por mais que o faça sofrer, é um sentimento necessário e preferível a qualquer paraíso, ou seja, por mais que lhe cause sofrimento, na verdade teme que o mesmo venha a lhe faltar, como o diz o próprio Camões:

> agora tal estou que temo um dia,
> em que venha a faltar-me o sofrimento.[10]

Há também o já bem conhecido Soneto da separação (escrito em decassílabos) e *Soneto de Fidelidade* , que também retoma Camões, como no verso "Que não seja imortal posto que é chama" que remete ao "Amor é fogo que arde...", dentre outros.

Em suma, pode-se dizer que embora muito conhecido por suas composições musicais, Vinicius escreveu uma série de poemas, dentre os quais se destacam alguns famosos sonetos como o "Soneto de Fidelidade". Ao compô-los, o autor consegue recuperar os contornos de uma linguagem clássica, usando as formas regulares de feição camoniana, influenciando os poetas seus contemporâneos, como diz Alfredo Bosi:

> Alguns de seus sonetos deram vida nova à forma antiga e povoaram de ecos camonianos o estilo de não poucos jovens estreados depois da guerra.[11]

Assim, ao retornar aos clássicos, percebe-se que Vinicius foi um leitor da obra camoniana, retomando-a em dados momentos, não só nas composições como também em algumas de suas criações musicais, o que talvez permita afirmar que, ao contrário do que dizem alguns estudiosos, a influência clássica e camoniana não esteve presente apenas no período que é denominado de primeira fase, mas sim ao longo de toda a sua carreira de escritor, em maior ou menor intensidade.

---

9. MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. Texto José Castello, 1991, p. 216.

10. CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa II*, 1980, p. 102 – Soneto: "Contente vivi já. Vendo –me insento..."

11. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2000, p. 459.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Eugênio de. *Versos e alguma prosa de Luís de Camões*. Lisboa: Moraes editores, 1977.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37ªed. São Paulo: Cultrix, 2000.

CAMÕES, Luís de. *Lírica Completa I e II*. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Portugal: Imprensa Nacional, 1980.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes - O poeta da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Letras*. Texto José Castello. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. Pref. De Otto Lara Resende. Rio de Janeiro, Sabiá, 1967.

MORAES, Vinicius de. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar, 1968.

A POÉTICA DA NOITE EM VINICIUS DE MORAES

Elenice Groetaers de Moraes
Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Reflexão sobre a enigmática Noite na obra de Vinicius de Moraes por uma perspectiva ontológica e hermenêutica. Os sons da lírica viniciana ligados ao Mito, à Physis e à Arte manifestam o homem existencial. Em nosso estudo, a presença da Noite na poesia de Vinicius de Moraes surge como motivo de interpretação sobre a vida e o mundo do homem. Em Vinicius se dá o apelo poético diante da Noite onde na busca da experiência da realidade, a revelação da presença do homem no mundo naquilo que dele emerge como manifestação. Essa postura reflexiva resiste ao imediato e superficial da sociedade moderna na qual a industrialização e o desenvolvimento da técnica determinam a crise do sentido. O poeta manifesta a fonte não contaminada do Mito e da Physis com os quais pretende restabelecer como linguagem poética, fonte predileta de seu dizer, o vínculo consigo mesmo, com a natureza, com os outros e com o sagrado.

Palavras-chave: Noite, mito, poesia, arte, sagrado, verdade.

O tema *A Poética da Noite em Vinicius de Moraes* é o assunto de minha dissertação de Mestrado. O interesse pelo tema Noite surgiu a partir da leitura das Obras Completas quando me defrontei com o poema *A Máscara da Noite.* Este poema despertou-me profunda atenção. Questionei: por que "máscara da noite"? O que o poeta quer exprimir? No processo de investigação constatei que a Noite está presente em toda a obra viniciana. Vinicius de Moraes é o poeta da Noite. Vinicius amou a Noite e não soube viver sem ela, trouxe a Noite para a Poesia e levou a Poesia para a Noite. No poema *A máscara da noite,* revela:

> Por que vens, noite? Por que não adormeces o teu crepe
> Por que não te esvais – espectro – nesse perfume tenro de rosas?
> Deixa que a tarde envolva eternamente a face dos deuses
> Noite, dolorosa noite, misteriosa noite!

Vinicius é poeta sedutor e misterioso, leva a Noite a ser enigmática e misteriosa. Mencionamos de enigmática porque, para nossa surpresa, revela apelo nos versos do poema denominado *A impossível partida.* Manifesta o poeta:

> Como poder-te penetrar, ó noite erma, se os meus olhos cegaram nas luzes da cidade
> Como poder rasgar, noite, o véu constelado do teu mistério
> Como poder abrir no teu seio, oh noite erma, o pórtico sagrado do Grande Templo

Colocamo-nos em comunhão com o poeta para penetrar, rasgar e abrir a misteriosa Noite. Caminhamos na escuta da obra. Sua criação revela a fonte não contaminada do mito e da physis, com as quais restabelece pela linguagem poética. Assim entendemos o vínculo do homem consigo mesmo, com a natureza e com o sagrado. Sua poesia revela tendência para o transcendental, o místico. Constatamos que o místico do poeta está na contemplação da alma. No poema *Místico,* revela:

> Almas que povoais o caminho de luz
> Que, longa, passeais nas noites lindas
> (...)
> Por que vos arrastais dentro da noite murmurosa
> Com os vossos braços longos em atitude de êxtase?
> Eu estou acorrentado à noite murmurosa
> E não me libertais...

Vinicius expressa nas entrelinhas a Poética da Noite. No poema *Rua da Amargura*, manifesta:

> A minha rua é longa e silenciosa como um caminho que foge
> E tem casas baixas que ficam me espiando de noite
> Quando a minha angústia passa olhando o alto.

O caminho da Noite remete-nos para uma leitura do vasto campo do mito. Esse mito torna-se motivo de reflexão sobre o sentido da existência. Um momento em que o vazio do caos torna-se evidente. A Noite diante da Arte e do Mito onde se fundem e confundem revelam uma experiência da totalidade. Desse modo, contrapõe-se ao imediatismo e superficialismo da sociedade moderna. A modernidade que se dá como uma ilha e que determina a crise. Para enfrentá-la é oportuno voltar a si mesmo, recolher-se à maneira do Mito, da Arte e da Noite, e diante de si, que é a Poesia.

A reflexão da Noite nós tratamos dentro de uma perspectiva ontológica e hermenêutica. O processo ontológico nós apoiamos nos estudos dos pensadores e, o processo hermenêutico, nos ecos da origem grega, a *hermeneutiké,* a arte de interpretar.

A Noite é mítica. Em grego, *mythos se* origina do verbo *mytheomai,* que significa desocultar pela palavra. Palavra essa organizada na forma do discurso sagrado. Dizemos que o mito aparece como o próprio real. O real a se doar, a eclodir como Linguagem. O real que se manifesta como Linguagem, daí a *poiesis. Poiesis* considerada como o sentido do Ser. A linguagem do mito está no silêncio. O mito está ligado ao dizer poético, expressa o que em verdade "é´", apresenta a origem, a fonte pura.

A Noite é personificada na deusa da Noite. É filha de Caos na *Teogonia* de Hesíodo. Ao Caos pertence tudo o que é marcado pela chancela do Não-Ser. A Noite procriada do Caos é próxima e familiar ao mesmo. A Noite corresponde à treva. Na *Teogonia* a Noite gera uma relação numerosa de descendentes íntimos: o Sono, o Sonho, a Miséria, o Engano, o Amor, a Fome, a Dor, o Combate, o Homicídio, a Mentira, a Morte, a Disputa, a Desordem, a Angústia e a Derrota. São descendentes incorpóreos e princípios ativos e energéticos. Esse grupo de filhos tem uma natureza comum, na qual todos eles coincidem, embora possam diferir enquanto individualidades.

A Noite simboliza o tempo das gestações e das germinações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Entrar na Noite é voltar ao indeterminado. A Noite na poesia de Vinicius evidencia presença, surge como sonata na composição dos movimentos do homem. Uma sonata que corresponde ao modo de coerência na revelação do homem enquanto estrutura de mundo.

A Noite é o espaço privilegiado dos rituais. As cerimônias noturnas da renovação dos laços que unem às trevas oferecem a intensidade, não é à toa que em determinadas cerimônias evocam o caos original. É sempre na Noite que se faz a celebração do deus Dioniso. A história do Carnaval evidencia que o ápice é atingido justamente na Noite. Ela cintila, possui o brilho das faíscas, faz exaltar, eleva as paixões.

A poética de Vinicius de Moraes propicia a dimensão da Noite, ou seja, permite que o homem ecloda no seu mundo, indica o direito à expressão que faz arder infatigavelmente no processo ontológico. Assim, percebemos naturalmente a originalidade da Noite, como um cântico, uma sonata que passa dentro da própria alma. A Noite na poesia de Vinicius toca nas mais diversas nuances, segundo sua presença e força. Revela o poeta no poema *A História da alma:*

> A Alma caminhava e a noite caminhava com ela
> A Alma fugia e a noite perseguia a alma
> A Alma parava. Então a noite também parava
> E mandava um frio mais frio do que a Alma.

A Noite possui o vigor, a força, a energia, a potência primitiva. Vinicius manifesta a Noite, a estrutura básica, a essência da realidade humana, a autoridade e o poder profundo, o predomínio, a expressão secreta e silenciosa que emana do Ser. A Poesia tem a capacidade de mostrar a verdade. A poesia de Vinicius faz surgir uma verdade que é um desvelamento, revela uma natureza, no sentido grego de physis. A physis, na acepção de: vigor, o que reina, que brota, o perdurar regido e impregnado, o surgir, o extrair-se a si mesmo. Entendemos que a physis é o Ser. A Poesia ressoa num tom

fundamental a expressão diversa da tonalidade do sagrado. A medida para a Poesia é o divino. Esta medida é a essência do homem, esta medida é a inteireza. A Poesia, o Divino e a Noite correspondem a uma medição que o homem possui com o que lhe pertence.

A Poesia celebra em cada ser o que este guarda de íntegro, de salvo, um sagrado que deve ser pensado independente de qualquer referência religiosa. Devemos considerar o sagrado como o intacto, um sagrado que escapa a qualquer definição conceitual. O sagrado é o que permanece em Si e o que atravessa tudo.

A Poética da Noite em Vinicius de Moraes torna-se viagem de um tempo de hoje, de ontem, mas que é sem tempo. Na trilha da Poética da Noite e numa dimensão para além da estrutura própria de uma época globalizada, estamos diante do enigma do homem em busca da verdade.

O avanço industrial e o tecnológico modificaram a vida humana. O homem está numa dis-posição fundada que constitui o clima da modernidade. O homem está na "Noite do mundo pós-moderno", no esquecimento do Ser. O homem está envolto com o frenesi de suas ações, todo o movimento desenfreado da sociedade tecnológica. Hoje, mais do que nunca, o homem está orientado predominantemente para o imediatismo e a convivência com a parafernália contemporânea. Uma ameaça insistente e constante de esvaziamento do próprio homem. O homem na "Noite do mundo pós-moderno" está na dis-posição de viver e conviver com o que é lógico. A velocidade da transmissão de informação cresce dia-a-dia no predomínio da lógica, o Real foi transformado em informação. A vida pós-moderna apresenta o mundo lógico e fragmentado, constituído de tendências múltiplas. O exterior desumaniza o interior, mergulha o homem no capitalismo e na tecnologia. Cego, diante desta situação, privilegia como sua verdade. O domínio da técnica e o consumismo levam o homem para a dis-posição instalada na solidão e isolamento.

A solidão reina porque o sagrado se retira, se apaga. Os poetas ao cantarem e manifestarem o divino podem ajudar a suportar a indigência, ajudam a atravessar a "noite do mundo pós-moderno". O homem está fascinado pelo delírio do racionalismo, extravia-se de seus fundamentos. O homem está solitário na disposição e solidário à condição da razão. A humanidade está ameaçada pelo limite do real imediato, onde o desumanizar se configura na metáfora das imagens.

A Noite de Vinicius de Moraes é algo independente e autônoma que se dá nela mesma. O poeta mergulha na chama da Noite, longe da esfera da racionalidade, o poeta embebe-se da luz da intimidade com o mito, a physis, a poesia, o silêncio e o sagrado. A força do discurso poético viniciano propicia a fruição e abre o ontológico sentido ao revelar-se na murmurosa e misteriosa

Noite. Os filhos da Noite que encontramos em Hesíodo vigoram. A Noite é a própria mensagem. Revela Vinicius no poema *A máscara da noite*:

> Oh tarde, máscara da noite, tu és a presciência
> Só tu conheces e acolhes todos os meus pensamentos
> O teu céu, a tua luz, a tua calma
> São a palavra da morte e do sonho em mim!

Na escavação do enigma, do murmúrio e do mistério está a des-coberta, o poeta manifesta a Morte e o Sonho. Dá-nos a ouvir a des-velação, o retirar-se do reino noturno, do encoberto, do sombrio e o fundar o Real como manifestação e presença. Ouçamos a revelação de Vinicius no poema *A vida vivida:*

> Quem sou eu senão um grande sonho obscuro em face do Sonho
> Senão uma grande angústia obscura em face da Angústia
> Quem sou eu senão a imponderável árvore dentro da noite imóvel

Vinicius abre clareira em sua obra, sua poesia revela o caminho pelo qual o homem na feição incondicionada do Sonho aciona o vôo para o encontro consigo próprio. A poética viniciana possibita-nos penetrar, rasgar e abrir "o véu constelado do teu mistério" e "o pórtico sagrado do Grande Templo", no des-velar do Sonho, da Morte e da Angústia. O Sonho, modo velado de des-cobrir a realidade; a Morte enquanto possibilidade sempre vigiada de des-velar a vida, a Angústia como re-ligação às forças ocultas da verdade.

Nas andanças do revelar artístico o poeta viaja na Noite murmurosa, pois misteriosa e escura é a Noite e luminosos são os caminhos da Poesia. *A Poética da Noite em Vinicius de Moraes* é o canto da Poesia, a presença do Real e da Verdade. Vinicius de Moraes, o poeta da Noite transmite a Noite internalizada e ressurge na voz da Poesia eternizada.

A POESIA DE VINÍCIUS DE MORAES: DO *TROBAR RIC* AO *TROBAR LEU*

Francisco Maciel Silveira
Universidade de São Paulo - (USP)

Resumo: Esta comunicação examinará a poesia de Vinícius de Moraes, incluindo as letras de música, de 1933 a 1980. Desse modo, estaremos aptos a estabelecer três fases numa poesia que evolui da complexidade do *trobar ric* para a simplicidade popular do *trobar leu*.

Palavras-chave: Vinícius de Moraes; poesia contemporânea; raízes medievais.

Vinícius, Vina, o "poetinha" de maiúscula poesia, foi um trovador medieval em pleno século XX.

David Mourão-Ferreira, em ensaio datado de 1956 –"O Amor na poesia de Vinícius de Moraes"–, já vislumbrara, subjacente à vassalagem e exalçamento da mulher, o culto mariano do amor-cortês (e seu paradoxo virtualmente barroco da espiritualização da carne e carnalização do espírito) na concepção, em última instância, romântica que Vinícius de Moraes tinha da relação amorosa. Ou seja, em fins dos anos Cinqüenta, David Mourão- Ferreira lobrigara-lhe a costela medieva de segrel futuro. Cuja profissão de fé se lê (e se ouve) na música "Para viver um grande amor", em parceria com Toquinho. Nela, cantado estribilho ressalta sua atividade de segrel ("Eu não ando só/ Só ando em boa companhia/ Com meu violão/ Minha canção e a poesia") dedicado, como nos diz um trecho do recitado, ao serviço amoroso: – "Para viver um grande um grande amor, primeiro/ É preciso sagrar-se cavalheiro/ E ser de sua dama por inteiro/ Seja lá como for/ Há que fazer do corpo uma morada/ Onde clausure-se a mulher amada/ E postar-se com uma espada para viver um grande amor".

Pois bem. Este substrato medieval de um poeta d'amigos (no sentido denotativo do termo: ver "Samba da bênção" em parceria com Baden Powell) e d'amor – acrescido do mito de Orpheu – sublinha a evolução poética de Vinícius de Moraes que, em busca do consórcio música-poesia, remonta , em pleno século vinte, às raízes trovadorescas.

Importa notar que desde sempre Vinícius procurou extrair a máxima musicalidade das palavras, da rima e da métrica.

Fortuitas – ou inconscientemente significativas – suas experiências nos redondilhos maior e menor, e nas baladas à Garcia Lorca, em fins dos anos

cinqüenta e ao longo dos sessenta? Fortuitos ou inconscientemente significativos seus *pocket shows* em boates e as parcerias musicais com Tom Jobim, Carlinhos Lira, Baden Powel, Toquinho e outros nas décadas de sessenta e setenta?

Parece-me que não. Na crônica "Obrigado, Portugal!" (inserta em ***Poesia completa e prosa*,** terceira edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998, pp. 1039-1040), Vinícius puxa paternalmente, como era de sua amorosa índole, as orelhas dos estudantes da Universidade do Porto, que, em 1969, não queriam ouvi-lo trabalhar em boates – "*porque*, como registra Vinícius, *não sabem ainda que a poesia e a canção têm de estar em toda parte*".

No mito de um Orpheu ibericamente vestido à moda dos cantares medievos, talvez o rastreio da evolução poética desse "poetinha" maior. Sua Eurídice foi a poesia perdida (refiro-me àquela mística, esotérica e transcendental da primeira fase, "pros raros apenas"); sua lira, o violão; a "decapitação", o derrame cerebral (1979), cujas seqüelas haveriam de vitimá-lo em nove de julho de 1980. Não me parece que, por mero acaso, já a partir da segunda metade da década de cinqüenta (em 1956 encena ***Orfeu da Conceição***), sua poesia busque empenhar-se num consórcio acústico-visual que, implicando teatro musicado e *pocket-shows* em boates, atingia uma audiência ampla e popularesca.

Siga-se a cronologia (oferecida em ***Poesia completa e prosa*,** terceira edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998) para ver se me cabe alguma razão crítica. Basta acompanhar, na edição citada, a "Cronologia da vida e da obra" embalando-a com a leitura dos poemas, do teatro e das letras de música, para surpreendermos a evolução que a poesia de Vinícius de Moraes vai sofrendo, ao caminhar gradual e medievalmente do *trobar ric* para o *trobar leu* .

Não obstante possa ser ocioso, cumpre aqui lembrar o que sejam *trobar ric* e *trobar leu*. Do ponto de vista estilístico, o *trobar ric* caracteriza-se pela ornamentação e imagética excessivas, preferência pelas rimas difíceis, pelo refinamento da expressão, atenta à beleza formal, à sonoridade a aos efeitos sugestivos de vocábulos que tendem a afastar-se do léxico comum. Já o *trobar leu* fere as cordas da versificação simples e ausência de rebuscamento estilístico, tornando assim a mensagem poética cristalina e facilmente acessível.

Do *trobar ric* ao *tobar leu* é, pois, o caminho calcorreado pela poesia de Vinícius de Moraes: um percurso que assinalará, inclusive, a progressiva preterição da poesia escrita pela poesia musicada em *shows*, discos, peças teatrais, a partir de fins dos anos cinqüenta. (Registre-se: 1959 é o ano em que sai seu último livro de – exclusivamente – poesia: ***Novos Poemas, II***.) Aliás, toda a ambição poética de Vinícius foi alcançar "uma forma cada vez mais enxuta e clara, com um anseio muito maior de comunicação" (crônica "Porque amo a Inglaterra", datada, note-se, de abril de 1959, *op. cit.*, p. 871). Ou seja, conforme

confessa na aludida crônica, ele queria conquistar e dominar o *trobar leu*. Esta ambição de depurar a forma e a mensagem poéticas, visando à amplitude do público receptor, foi perseguida por duas décadas, de sessenta a oitenta.

Seus discos com eminentes parcerias e *pocket-shows* datam de 1957. Em 1959, a bossa-nova, de que é um dos corifeus, começa a conquistar nosso ouvido com o álbum *Chega de saudade*, de João Gilberto, mesmo título de um samba composto por Vinícius em parceria com Tom Jobim. Ainda em 1959, ***Orfeu Negro*,** filme baseado na "tragédia carioca em três atos" *Orfeu da Conceição*, ganha a *Palme d'Or* do festival de Cannes e o Óscar de Hollywood como o melhor filme estrangeiro do ano. Em 1962, começa a compor com Baden Powell deliciosa série de afro-sambas, inspirado pelas raízes nacionais de nossa música (lembrem-se "Berimbau", "Canto de Ossanha", "Samba da bênção"). No mesmo 1962 apresenta ***Pobre menina rica***, *show* teatral cujos poemas recebem música de Carlinhos Lyra. Em 1965, vem a lume até mesmo o drama-poético ***Cordélia e o Peregrino***, – texto em versos a explorar as virtualidades coreográficas e musicais dos oito "movimentos" em que se divide. Sabe-se que ***Cordélia e o Peregrino*** foi escrito à época das ***Cinco elegias*,** de 1943.

A extemporaneidade do lançamento em 1965 desse drama-poético redigido nos anos quarenta é significativa no sentido de que Vinícius de Moraes vinha contrapor o rebuscamento e a obscuridade mística do *trobar ric*, abandonado e rejeitado, à luz popularesca do *trobar leu* a que se entregara. "Ciente de que o poeta de então era bem mais moço e complicado", Vinícius vislumbrava, contudo, nalguns passos de ***Cordélia e o Peregrino*,** "a semente da mudança operada no poeta que hoje sou, não sei se melhor ou pior, mas, por certo, mais humano e infinitamente mais próximo da terra. Penitencio-me de sua saída tão fora do tempo. Anima-me, no entanto, a idéia de que a maioria daqueles que o vão ler são pessoas com um julgamento já formado sobre o poeta e sua poesia." (*op. cit.* p. 1367)

Desta perspectiva cronológica, em que o último lustro de 1950 e os anos de sessenta ressaltam como um momento de consciência na demanda de uma simplicidade poética associada à música e ao canto, talvez possamos redimensionar a poesia (escrita e musicada) de Vinícius.

Nem sempre o criador é o melhor crítico da própria obra. Atentando apenas para o fato de que renegara "o complicado" em troca da "simplicidade", Vinícius divide sua obra em apenas duas fases. Uma que engloba a produção inscrita de 1933 a 1936 em ***O caminho para a distância***, ***Forma e exegese***, ***Ariana, a mulher* –** marcada pelo "complicado". Outra que congrega tudo o mais que fizera em demanda da "simplicidade" poética. Assim equacionada, a poesia de Vinícius corre o risco de uma simplificação que não matiza sua evolução poética.

Ém busca desse matiz é que proponho três fases (e não duas) no evoluir de sua poesia, a progredir do *trobar ric* para o *trobar leu*.

Sua primeira fase, de 1933 a 1936, mística e transcendental, a envolver no vago, nebuloso e esotérico de seus fumos simbolistas, os livros ***O caminho para a distância*** (1933), ***Forma e exegese*** (1935) e ***Ariana, a mulher*** (1936), corresponde, também pela linguagem pomposa, obscura, enigmática, ao hermetismo do *trobar ric*.

Nefelibata arrependido ou desconvertido, insatisfeito com a torre de marfim em que se enclausurara, mero epígono de Rimbaud, Claudel e Augusto Frederico Schmidt, ei-lo a rejeitar o idealismo. E, experimentando todos os ritmos que a simplicidade poética de Manuel Bandeira ensinava, Vinícius parte em busca de uma dicção própria, transitando com ***Novos poemas*** (1938) e ***Cinco elegias*** (1943), para uma segunda fase, caracterizada pelo despenhar-se em direção à materialidade mundana da vida-como-ela-é, testemunhada pelos volumes ***Poemas, sonetos e baladas*** (1946), ***Livro de sonetos*** (1957), ***Novos Poemas II*** (1959).

Esta segunda fase (de 1938 a 1959), apesar do verso mais depurado e das fôrmas poéticas mais concisas, parece não atingir o desiderato. De modo que ela significa, na verdade, o apuramento temático e formal da evolução que culminará, numa terceira fase: – a do *trobar leu* de um menestrel, em pleno século XX, a brindar, de 1960 a 1980, palco e discos com letras de música, cuja versificação de metros enxutos e dicção coloquial transformavam a mensagem poética numa coisa tão cristalina e inteligível, que todos seríamos capazes de cantar e assobiar. Degustando, é claro, um legítimo *Black and White* – o "cão engarrafado", como dizia Vinícius, ao referir-se ao seu *scotch* preferido. Ou uma cachaça de rolha. Ou, por que não?, uma tentadora *lourinha* suada: "Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela menina – [*a Poesia*!] – / Que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar" – o de Itapuã seja ou o de Ipanema.

A praia onde então se embalava a poesia de Vinícius pouco importa qual seja , ao cabo. Releva, isso sim, registrar que, "enquanto o mar inaugura um verde novinho em folha" (samba "Uma tarde em Itapuã") , seu *trobar leu* – canto de bronzeada sereia – despertava (e desperta ainda) esperançoso sonho de vida que, pautado por boêmia poética, marulha, *on the rocks*, em nosso tropical inconsciente coletivo.

Enquanto ultimo estas notas que devem caber na angústia de uma comunicação, não me calam na memória os versos de outro cantar de amigos. Trata-se da música – "Viena fica na Vinte e Oito de Setembro", de João Bosco e Aldir Blanc.

(Entenda-se-lhe o título: toda a legendária tradição lírico-operística de Viena também assiste, em sua versão popularesca do *trobar leu*, na Rua Vinte e Oito de Setembro, sita em não menos turística e legendária plaga – o bairro de Vila Isabel (RJ-BR), escola de quantos sambistas bons temos.)

Em compasso, primeiro, de etérea valsa e, depois, de funérea marcha-rancho, a dupla Bosco e Blanc sugere na valsa-rancho "Viena fica na Vinte e Oito de Setembro", – como solução ou escape do bovaresco *taedium vitae* –, a introjeção e vivência da Poesia, homenageando as sentidas ausências da musicalidade poética vivida por segréis e cantadores(as) como Ary Barroso, Ciro Monteiro, Lupiscínio Rodrigues, Antônio Maria, Lamartine Babo, Dolores Duran, Elis Regina. E – claro – Vinícius. Cuja morte, na manhã de 9 de julho de 1980 , epílogo de abstinente e molieresca assepsia médico-dietética...

> (Ora, quem não o sabe?, afinal também se morre de médico... De mal-médico, – cuja assepsia politicamente correta quer livrar-nos dos vícios da vida. Ou de mau médico, – cuja incompetência deixa-nos de mal com a vida...)

Como não sou um hipocondríaco *doente imaginário*, perdoe-se-me a digressão parentética acerca da molieresca profissão médica. E voltemos à morte de Vinícius de Moraes, na manhã de 9 de julho de 1980. Morte que nos surpreendeu e nos deixou, como diz o verso de Aldir Blanc, – "Com o copo cheio de Vinícius... Sem ele..."

Vinte e cinco anos passados de sua morte, não há como esquecer sua poesia que, ao evoluir da criptografia do *trobar ric* rumo ao sabor popular do *trobar leu*, ainda nos deixa – "Com o copo cheio de Vinícius... Sem ele..."

Falta-nos Vinícius, Vina, o "poetinha"... Fita de vídeo, DVD ou CD-Rom não preencheriam sua ausência... Falta-nos vê-lo e ouvi-lo, – ao vivo... A prolongar, neste início do século XXI, sua vocação de medievo trovador brasileiro de amigos e amores cotidianos.

Afinal, o *sentimento do sublime* (e Vinícius em boa hora assim o percebeu, ao rejeitar o nefelibatismo de sua primeira fase) também se capta e se extrai do terra-a-terra da vida. Que, não obstante jean-paul-sartrianamente nauseante ou camilianamente calcorreada por joanetes prosaicos, nos cabe cumpri-la o mais poeticamente possível.

Pois a Poesia – nossa sempiterna garota de Ipanema – ... ah a Poesia! ..., "quando ela passa/ O mundo inteirinho se enche de graça/ E fica mais lindo/ Por causa do amor."

BIBLIOGRAFIA

MORAES, Vinícius de: *Poesia completa e prosa* (organização de Alexei Bueno), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.

XXXIII

125 ANOS DE FOLHAS NOVAS, AIRES DA MINHA TERRA, SAUDADES GALLEGAS

A CARA OCULTA DE PENÉLOPE: A REVISOM DO MITO

Aurora Marco
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Umha das figuras míticas que captou o interesse de escritores e escritoras ao longo dos séculos é a de Penélope, filha de Icário e da náiade Peribeia, mulher de Ulisses/Odisseu, rei de Ítaca, que durante vinte anos, e mentres agardava a volta do seu home, teceu e desteceu um sudário para Laertes com a finalidade de entreter os pretendentes que a acossavam para que escolhesse marido. Desde a epopeia homérica que a imortalizou como paradigma da mulher fiel, fôrom muitas as elaboraçons (literárias, visuais, musicais, cenográficas) que chegarom até os nossos dias com a heroína grega como protagonista, convertida, na maioria dos casos, em símbolo de fidelidade.
Nos últimos anos os mitos femininos estám a ser revisados desde a criaçom literária, sobretodo feminina, e umha nova olhada –de mulher–, umha nova interpretaçom projectou-se/está-se a projectar sobre umha série de figuras como Salomé, Circe, Judith, Antígona, Penélope… Neste processo de ruptura com o significado dos mitos clássicos, e no caso concreto de Penélope, há um antecedente que marca, a meu ver, esta nova imagem: a visom de Rosalia de Castro.
Inserida no marco teórico da literatura comparada e da teoria da recepçom, esta comunicaçom centra-se na análise da figura de Penélope num corpus seleccionado de poemas de autoria feminina: Rosalía de Castro ("Desde los cuatro puntos cardinales", *En las orillas del Sar,* 1884), Xohana Torres (*Tempo de Ría,* 1991), Ana Romaní (*Das últimas mareas, 1994*), e Marta Dacosta (*As amantes de Hamlet*, 2003). Através da visom destas escritoras, cada leitor/a pode analisar a cara oculta desta figura mítica e pode, também, fazer a sua própria leitura.
Palavras-chave: Mitologia comparada, comentário de textos, ginocrítica.

Umha das figuras míticas que captou o interesse de escritores e escritoras ao longo dos séculos é a de Penélope, filha de Icário e da náiade Peribea, mulher de Ulisses/Odisseu, rei de Ítaca, que durante vinte anos, e mentres agardava a volta do seu home, teceu e desteceu um sudário para Laertes com a finalidade de entreter os pretendentes que a acossavam para que escolhesse marido. Imortalizada na *Odisseia* homérica como paradigma da mulher casta, fiel, sensata, paciente –"discreta" e "prudente" som os epítetos que a acompanham no poema homérico–, no canto XXIV do poema épico, a alma de Agamémnon profetiza nom só a pervivência das virtudes que simbolizará no futuro através dos cantos, mas também o louvor de que sera objecto nos séculos vindoiros como modelo para as mulheres, em contraste com Clitemnestra. Esta é, muito simplificada, a história canónica que nos chegou da heroína[1]. Seguir a trajectó-

1. Ao ciclo post-homérico pertencem tradiçons que afirmam ser Penélope nom um modelo de castidade mas umha mulher que tivo relaçons com os seus petendentes –de que nasceria o deus Pan, como,

ria do mito através das numerosas elaboraçons existentes seria tarefa impossível pois o tema poderia ser objecto de um curso monográfico. Desde a epopeia homérica fôrom muitas as elaboraçons que chegarom até nós: o mito de Penélope foi recriado na literatura (em diferentes moldes genéricos e em diferentes línguas), nas artes plásticas (Jacopo Bassano, Luca Giordano, Pinturicchio, Gustave Moreau, Waterhouse, Bouguereau, Bourdelle, Emilio Prieto Rodríguez); nas artes cénicas (*Penélope*, ópera de Cimarosa (1795), *Penélope* de Fauré (1913); na música (Serrat, Georges Brassens e até há alusons ao mito na discografia de um grupo moderno, Extremoduro[2]). A sua pervivência como mito vai unida a um dos arquétipos que proliferou em determinadas épocas, nomeadamente a fins do séc. XIX, quando também salientou, por contraste, o da mulher fatal, encarnado em outras figuras míticas como Salomé, Judith ou a mesma Circe, tam presente na história de Penélope.

Essa imagem de mulher casta e paciente continuou projectando-se na imaginaria literária e visual do séc. XX. Porém, a imagem de Penélope nom chegou inalterada até nós: como aconteceu com outros mitos biblícos, homéricos e até pictóricos (Salomé, Judith, Antígona, Circe, Eva, Betsabé, Gioconda), os últimos anos estám a ser revisados desde a criaçom literária sobretodo feminina –e feminista– com umha nova olhada, de mulher, com umha nova leitura, mais bem umha revisom, umha desmitificaçom, um dar nom só protagonismo mas também voz a estas mulheres, aos seus pensamentos, sentimentos, frustraçons, desejos..., umha nova imagem que quebrou com a tradicional que as caracterizou durante séculos. Neste processo de ruptura com o significado dos mitos clássicos, e no caso concreto de Penélope, há um antecedente que anuncia, a meu ver, esta nova interpretaçom: a leitura rosaliana de Ulisses e Penélope, de que a seguir me ocupo, que já se pujo de destaque no Congresso de 1985, por motivo do centenário da morte da poeta[3]. Nom devo deixar, quando menos, de citar, antes de me referir à etapa actual, a interpretaçom à obra de teatro *La tejedora de sueños*[4], cuja estreia tivo lugar em janeiro de 1952. Trata-se da história das relaçons de Ulisses e Penélope após o regresso do primeiro a Ítaca: a trama já lhe vinha dada, o contexto temporal, as personagens em que apenas introduz

---

ao parecer, contava Ésquilo na comédia perdida *Penélope*–. Também Pausanias, Apolodoro (*Epítome*) e Eugamón (*La Telegonía*) estám nesta linha.

2. Em *Buscando una luna* o protagonista agarda e lembra a mulher que, como Penélope, tece e destece mentres outros tentam tensar o arco.

3. "La Penélope homérica operaba dentro de una situación arquetipal representativa de un canon cultural patriarcal; la Penélope en Rosalía es autónoma, y teje y desteje *sin cesar* su tela, creando y recreando ya dueña de su yo-mismo" (Lewis Galanes, Adriana, "Rosalía: tejedora de la plenitud", en *Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, v. II, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1986, pp. 141-151).

4. Buero Vallejo, Antonio, *La tejedora de sueños*, *Llegada de los dioses*, ediçom de Luis Iglesias Feijoo, Cátedra, Madrid, 1988.

mudanças. Porém a reescrita é profunda: a partir da imagem homérica de esposa solitária que aguardava a volta do home –a tradiçom, já se apontou, criou esse modelo de esposa exemplar a que nom logram vencer nem a longa ausência de Ulisses nem o assédio dos pretendentes– Buero apresenta umha heroína mais humana que sim cedeu ante Anfinomo e, embora nom haja umha relaçom adúltera, Penélope deixa de ser o protótipo da fidelidade conjugal, a sua figura começa a se desmitificar e há umha nova interpretaçom que contrasta com a tradicional. Como dixo Buero:

> Desmitificar é relativamente doado; a dificuldade –e o achádego– da arte consiste em volver mitificar[5]

O número de escritoras (e algum escritor[6]) a desmitificarem Penélope confirma a validez e a modernidade da formulaçom rosaliana a respeito de Penélope e, inclusive, de Ulisses.

Foi na década de oitenta do século passado quando se publicou um poema de Xohana Torres, PENÉLOPE, que se converteu no símbolo da navegaçom livre, da navegaçom sem ataduras para as mulheres, numha "simbólica revolta feminina", em palavras de Luz Pozo[7]. Navegaçom de Penélope polo mar da liberdade que também achamos em Ana Romani e Marta Dacosta, por me cingir nesta comunicaçom à obra de poetas galegas. Mas há abundante obra de escritoras de outras literaturas que quebram com a imutabilidade deste mito (e de outros), com a imagem imobilizada, congelada e aceitada durante milénios; imagem, em definitivo, apresentada sob um ponto de vista androcêntrico. Estou a pensar na "Penélope" (*El extranjero*, 2000) de Juana Castro (cega de história e linho, pesa-lhe o manto e o bordado, tarda em chegar para ela a paz do céu e anda à procura da luz do meio-dia); na "Penélope" (*Tempo de lilas)* de Isabel Rodríguez Baquero (pede nom acreditar na sua história: ela nom tecia invocando o nome de Ulisses, por quem sentia desdém; quando voltou, encontrou-na defendendo o direito inviolável ao tálamo baleiro, à paz das noites, ao procurado silêncio e à soidade); na "Penélope" (*Fémina*, 1996) da escritora brasileira Myriam de Castro Lima Fraga (reconhece no silêncio a paz que lhe faltava, sabe que o ciclo está completo e a espera acabada, e quando Ulisses chegar, a sopa estará fria). Noutros géneros há também subversom do mito: Lourdes Ortiz (*Los motivos de Circe*), Itziar Pascual (*Las voces de Penélope*), Adela García Morales (*El silencio de las sirenas*) e algumhas mais que som objecto de análise em

5. Pociña, Andrés, "Sobre la reescritura de los clásicos", em *Las puertas del drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, nº 6, primavera 2001 (http://www.aat.es/pdf/drama6.pdf).

6. Salvador S. Monzó, *Ulises o el retorno equivocado* (1958), Augusto Monterroso: "La tela de Penélope o quién engaña a quién", em *La oveja negra y otras fábulas* (1969), Domingo Mirás, *Penélope* (1971); Gonzalo Torrente Ballester, *El retorno de Ulises* (1982).

7. "Vivir, bogar, soñar", *Nordés*, nº 19-20, 1993, pp. 97-98.

outro trabalho. Som escritoras que nos trasladam umha história que nom é outra que a nossa, a história das mulheres, que tecêrom nas teias as tristezas, o abandono, a soidade, a submissom…

Numha análise necessariamente breve por razons de espaço, começarei por me referir a um texto de Rosalia de Castro, escritora universal cuja obra tem sido focada desde diferentes ángulos: existencialista, psicológico, sociológico, e desde a celebraçom do Congresso de 1985 fôrom cobrando força focagens inéditas e renovadoras com especial incidência na vertente feminista.

O poema forma parte de *En las orillas del Sar*. Intitula-se "Desde los cuatro puntos cardinales" e consta de três estrofes, as duas primeiras, a meu ver, indispensáveis para inserir a terceira, a que tem a ver com o mito homérico: um eu poético feminino, cheio de assombro, como voz de todas as mulheres, alude na primeira estrofe à tarefa comum em prol do progresso das gentes que povoam o planeta, gentes activas que ensancham os campos da ciência. Após o saúdo aos operários da segunda estrofe, operários comprometidos com o progresso, incorpora-se à tarefa comum da humanidade e decide participar no acto criador: tece, destece sem interrupçom, umhas vezes com luz e outras às cegas (como *Aracné*, em contínua e perfeita criaçom e recriaçom, embora acabasse convertida em aranha[8] por Palas Ateneia, ao querer provar a sua independência e auto-suficiência), sobe, baixa, pensa, cumpre a sua missom e chega à ribeira, e colabora como mulher nos progressos da humanidade.

Desde los cuatro puntos cardinales
De nuestro buen planeta
-joven, pese a sus múltiples arrugas-,
miles de inteligencias
poderosas y activas,
para ensanchar los campos de la ciencia,
tan vastos ya que la razón se pierde
en sus frondas inmensas,
acuden a la cita que el progreso
les da desde su templo de cien puertas.

Obreros incansables, yo os saludo,
llena de asombro y de respeto llena,
viendo como la Fé que guió un día,
hacia el desierto del santo anacoreta,
hoy con la misma venda transparente
hasta el umbral de lo imposible os lleva.
¡Esperad y creed!, crea el que cree,
y ama con doble ardor aquel que espera.

8. Símbolo ambivalente de vida (criaçom) e de morte, e na tradiçom mítica aparece como figura sabia e criadora.

Pero yo en el rincón más escondido
y también más hermoso de la tierra,
sin esperar a Ulises,
que el nuestro ha naufragado en la tormenta,
semejante a Penélope
tejo y destejo sin cesar mi tela,
pensando que ésta es del destino humano
la incansable tarea,
y que ahora subiendo, ahora bajando,
unas veces con luz y otras a ciegas,
cumplimos nuestros días y llegamos
más tarde o más temprano a la ribera.

Estamos ante umha ruptura do mito: esta mulher, *semelhante a Penélope,* já nom aguarda por Ulisses, que naufragou na tormenta (o fracasso do quase imortal heroi, símbolo de todas as virtudes, também desmitificado no poema). Ela sai ao mundo, é dona de si própria e, face à passividade que caracteriza a figura –mulher recluída nos apousentos altos do paço, silenciosa e chorosa: em ausência de Ulisses, submissa perante o filho, Telémaco, que a manda calar e subir ao quarto porque ele é o dono da palavra e exerce o mando da casa–, esta Penélope rosaliana é umha mulher activa, símbolo de todas as mulheres que se incorporam a essa incansável tarefa comum, destino de todos os seres humanos.

No poema de Xohana Torres, "Penélope"[9], umha proposta transgressora e feminista de grande interesse e repercussom, há umha reelaboraçom do mito. Em três versos, só nos três versos finais, e em interessante diálogo intertextual com um poema de Cunqueiro – "Retorno de Ulises", de *Herba aquí e acolá* em que a tecedora e resignada Penélope aguarda entre novelos, sorrindo e sonhando, o Ulisses namorado[10]– a Penélope de Torres rompe com a lenda da mítica heroína e, num gesto de simbólica rebeldia, de inconformismo, descobre que a navegaçom também pertence às mulheres. Por isso quer sair da soidade do quarto vazio, esquecer tanta la e tanta história e participar do fascínio que o mundo reservou aos homes. Cumpre lembrar que na meticulosa legislaçom romana os ofícios destinados às mulheres eram: lavar, coser, tecer, e os dos

9. Publicou-se por primeira vez em *Festa da palabra silenciada*, especial Xohana Torres, nº 4, fevereiro 1987, p. 28. Posteriomente apareceu em *Tempo de Ría* (1992) e finalmente em *Xohana Torres, Poesía reunida (1957-2001)*, ediçom de Luciano Rodríguez, PEN Clube de Galicia/ Danú S.L., Santiago, 2004, p. 251.

10. Eis o poema: "Pende en que pende Penélope pensativa/ perdo novelo nove novamente canto. / Ese rosto que ás augas envexando / como sorrí tecendo cando o vento: /as augas como sorrí envexa que tecendo / ese rosto en que pende que amañeza. / Cando o vento o novelo novelovento leva, /os longos dedos que nasceron frautas / na boca de Ulises, cando namorado. / Digo que os longos dedos non resisten / os pós do vento que nas oliveiras, / os longos dedos que solprendidos dicen / novelovento, novelo nove pido, / o meu corazón tecendo mar e soño / baíxo esa ponte de ignorados ríos."

homes: ir à guerra e navegar. Daí esse apoio na navegaçom, no mar da liberdade e na magia, ligada, segundo o antropólogo Lisón Tolosana, a certo poder das mulheres e ligada a outros mundos fascinantes em que as féminas também teriam o seu papel:

> DECLARA o oráculo:
> "Que a banda de solpor é mar de mortos,
> incerta, última luz non terás medo.
>
> Que ramos de loureiro erguen rapazas.
> Que cor malva se decide o acio.
>
> Que acades disas patrias a vindima.
> Que amaine o vento, beberás o viño.
>
> Que sereas sen voz a vela embaten.
> Que un sumario de xerfas polos cons."
>
> Así falou Penélope:
>
> "Existe a maxia e pode ser de todos.
> ¿A que tanto novelo e tanta historia?
>
> EU TAMÉN NAVEGAR"

As palavras da autora tiradas do discurso no acto de recepçom como académica de número pola Real Academia Galega, pronunciado o 27 de outubro de 2001, som bem esclarecedoras:

> Penélope e Ulises, poesías diverxentes. Xiramos as agullas do reloxo e velaí a paciente Penélope. Despois do xusto repertorio das explicacións, tan longa foi a ausencia, a muller abre a porta da mansión de altos teitos e respira, aliviada. Desafía entón a lei da gravidade, días e días ao asento do tecido doméstico, e traza a súa ruta, esta vez polo Atlántico. (…) É que non hai unha Odisea, hai moitas. Non é pois unha disidencia de última hora a revitalización de Penélope, tan oculta en si mesma e aburrida polo paso do tempo. Só os traballos artesáns protexérona do tedio. Non perderá tensión argumental nin deberiamos asustarnos por enviar a Penélope a outras latitudes. Ben merece, á fin, ampliar as vistas. Queremos xogar cos mecanismos das transferencias, o fío conductor do nobelo debe de levala a un camiño de descubertas. Penélope interpreta de novo o seu futuro e, ¿por que non?, fai un alto no Cais de Sodré antes de prepararse ao mundo dos puros e extremos finisterres, onde será recibida cos brazos abertos. É súa a decisión de abandonar a sombra dos cipreses sedentarios, conta cun barco para levar a cabo a abordaxe, conquistar outros momentos de felicidade e aprisionar nos peiraos outros cánticos de orela. Avista así un país de metáforas e proba o viño aromado de froitas, sazón de mar e callado no difícil mosaico dos socalcos, unha opción máis de acordo cos tempos que corren. Qué sería, senón, do sentido da vida se nos detivesemos. Os símbolos só se manteñen se evolucionan. (…) Se cadra, aínda haberá alguén que proteste por tanta indisciplina.[11]

11. *Eu tamén navegar*, Real Academia Galega, A Coruña, 2001.

Esta ideia de Xohana Torres de que os símbolos só se mantenhem se evoluem, lembra umha reflexom que Monserrat Roig deixou escrita sobre esta questom em "Mujer y literatura"[12]:

> …surge una manera diferente de ver a Circe, a Calipso o Atenea, diosas reducidas luego a hetairas; Nausica, Arete, Penélope o la vilipendiada Clitemnestra, las cuales no son más que venganzas sublimadas de la imaginación masculina. Existieron, sí, ¿pero fueron así realmente? Nunca lo sabremos. Hay que reinventarlas.

A aportaçom de algumhas poetas novas à literatura galega define-se através de várias linhas, umha delas é a que continua essa linha rupturista em relaçom com os mitos clássicos, que som escritos de novo do ponto de vista das protagonistas femininas. Nom precisam as escritoras para darem-lhes volta, narrar outra história distinta porque os elementos fundamentais continuam a ser os mesmos (espaço, tempo, personagens, motivos). Mas, ao concederem voz às mulheres e converterem-nas em sujeitos da sua história, esta também cobra um sentido novo. Assi, as imagens que nos apresentavam à fiel Penélope apagam-se para dar passo à mulher que se liberta do tear e entra com força num mundo nom submetido nem dependente do home, de Ulisses, de todos os Ulisses que no mundo há.

Este é o sentido da viagem de Penélope que reescreve Ana Romani em *Das últimas mareas* (1994), em diálogo intertextual com o poema de Xohana Torres. Na realidade, quando o poema inédito "Penélope" de Torres se publica por primeira vez[13], há na mesma revista umha composiçom da poeta noiesa, "A alma laia como o son do mar", en que anuncia o tom de muitos dos seus poemas: refere-se nele às mulheres ancoradas no recordo, caracolas de bágoas, ollando perdidas naves no solpor, e finaliza com estes expressivos versos: «Deixade que abra fiestras e voen paxaros, / Entren gaivotas libres no meu cuarto, / Enchan de luz os astros este rostro / E repouse ó fin de tanta morte o corazón./ … O noso paxaro/ despegará por ser libre cantando».[14]

Noutro poema, do livro *Das últimas mareas*, alude já ao mito de que me ocupo nesta comunicaçom. Nom há maneira de dizer mais com menos palavras, como acontece os dous últimos versos que concentram a sua visom do mito:

> Ennovelar pensamentos nos aneis
> perder os ollos nas montañas
> aniñar no silencio tan temido
> e tecer esperanzas no zaguán.
> Ese foi o único erro
> que esqueceu Penélope.

12. Publicado em *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 114, 1984, pp. 3-14.

13. Veja-se nota 10.

14. *Festa da palabra silenciada,* cit. , p. 46.

O único erro da heroína –que pensa, silenciosa, com a olhada perdida, e sonha–, um erro de vinte anos (toda umha vida), esquece-o Penélope que decide iniciar a nova andadura polo mar da liberdade.

Também Marta Dacosta, outra poeta nova, recolhe a figura desta mulher com umha intençom de revisom do mito e com um propósito de contemporaneizaçom do mesmo no livro *As amantes de Hamlet* (2003), um livro que nasceu, segundo a autora, como um diálogo com a literatura escrita por mulheres, que conta com um discurso próprio, e que a poeta define como o seu livro mais feminino e simbólico. Um poemário que recolhe identidades femininas e as suas alternativas.

> Ordenemos o universo
> arrombemos constelacións e órbitas
> saquemos brillo á Polar
> e a todas as que nos guían.
> Descolguemos as nubes,
> lavar, dobrar, gardar,
> as súas extensións inútiles,
> incómodas para a viaxe.
> Eu son Penélope
> e rexeito teas e fíos
> non te vou agardar.
> Ordenemos o universo
> lavemos a cuberta e botemos pola borda
> tanto lastre inútil,
> e así, sen peso,
> co universo ordenado
> debuxemos un mapa para a viaxe.

Na visom de Dacosta, tam nitidamente exprimida, Penélope desprende-se das teias e fios que a tivérom atada a aquel tear de sudários e sonhos, e quer guindar ao mar essa história inútil, composta de grandes esperas; história marcada pola evoluçom de umha condiçom (a das mulheres) que foi esquecida ao longo dos séculos. Ordenar o universo das mulheres, preparar as suas viagens, dar-lhe voz, em definitivo, a Penélope (às *penélopes*), é algo mais que dizer o que nom dixo Homero, é dizer e fazer o que nom pudérom muitas mulheres.

Estas duas poetas da "Geraçom dos Oitenta" (A.Romani) e da "Geraçom dos Noventa" (M. Dacosta) contribuem a consolidar, com as suas visons, com as suas leituras, essa renovaçom temática dos mitos, neste caso do mito de Penélope, pola qual houvo tanto que esperar. A própria Penélope esperou durante vinte anos (toda umha vida), e essa espera também foi um acto silencioso de reafirmaçom no que pensava, sentia e desejava.

ROSALIA DE CASTRO NA CRÍTICA FEMINISTA

Inês Rodo Montes
Universidade de Santiago de Compostela

O objectivo desta comunicaçom consiste em realizar um percurso pola crítica literária que aportou umha perspectiva feminista sobre a obra de Rosalia de Castro, tendo presente que, 125 anos após a publicaçom de *Follas Novas* e 120 depois da sua morte, esta autora continua a ocupar, ainda hoje, o primeiro posto no cânone do sistema literário galego e é considerada a escritora galega de maior projecçom universal. De facto, segundo se demostra num estudo de Andrés Pociña e Aurora López intitulado "Notas sobre pervivencia e difusión actuais da obra rosaliana. Edicións e traduccións de Rosalía dende 1991 ata 1998", na última década do séc. XX, Rosalia de Castro continuava a ser a escritora mais publicada dentro do sistema literário galego.

Desde que a expansom da segunda vaga feminista chegou à Galiza, nos finais da década de setenta e principalmente na década de oitenta, começárom a aparecer novas leituras da obra de Rosalia de Castro que tinham em conta a perspectiva de género. Mas, naquela altura, a visom mais comum da autora era a de santa, romântica, enferma e mai. Esta imagem fora fomentada já polo seu homem, Manuel Murguia, que dedicou grandes esforços à manipulaçom da sua figura, com a pretensom de popularizar as suas obras e divulgar assim as ideias regionalistas. O labor de Murguia pode entender-se polas circunstâncias sócio--políticas do momento. Depois da queda da Primeira República espanhola, em 1874, umha Rosalia de Castro liberal seria necessariamente censurada pola crítica, de maneira que o seu homem procurou oferecer umha imagem da escritora que se amoldasse ao desejável numha mulher do século XIX. Na sua intençom estava canonizá-la e popularizá-la, já que assim, por meio dela, estaria a difundir o pensamento regionalista. Ao ano da morte de Rosalia de Castro, em 1886, publica Murguia umha obra, *Los precursores*, onde ressalta a domesticidade feminina desta autora e o papel secundário que desde sempre tivo para ela a sua escrita. E fai as seguintes declaraçons:

> Por más que la comparación sea vulgar, siempre se dirá de la mujer que, como la violeta, tanto más escondida, tanto es mejor el perfume que exhala. La mujer debe ser sin hechos y sin biografía, pues siempre hay en ella algo a que no debe tocarse. Limitada su acción al círculo de la vida doméstica, todo lo santifica desde que entra en su hogar. Tiene en la tierra una misión de los cielos, y su felicidad debe consistir en llenarla sin vanagloria ni remordimientos. Trasládase toda entera a sus hijos, vive en su corazón, sin que sus penas sean otras que las que los hieren o con ellos se relacionan (Murguía 1886: 19-20).

No prólogo à ediçom de 1909 de *En las orillas del Sar*, insiste Murguia no papel secundário da criaçom literária para Rosalia de Castro, salientando a dedicaçom primordial da autora ao mundo doméstico:

> Después de todo, la vida de una mujer, por muy ilustre que sea, es siempre bien sencilla. La de Rosalía, como la de cuantas se hallan en su caso, se limita a dos fechas: la de su nacimiento y la de su muerte; lo demás sólo importa a los suyos… *Boa te fía quen seus fillos cría*, dice el adagio gallego, y en verdad que nadie podía decirlo como ella, pues todo su amor, todo su cuidado, todos sus afanes puso en la crianza de aquellos hijos de su corazón, quienes no la dejaban momento libre para otra cosa. ¡Santo ministerio, ocupación amorosísima! (Castro 1993: 451).

Ora bem, as ideias que Rosalia de Castro nos transmitiu nas suas obras nada tenhem a ver com esta visom de Murguia, e, se olhamos para o conjunto de escritos que publicou, vemos que foi umha mulher entregada à profissom literária, tomando-a seriamente e nom como um simples passatempo:

La flor (1857)
"Lieders" (1858)
La hija del mar (1859)
Flavio (1861)
A mi madre (1863)
Cantares gallegos (1863)
"El Cadiceño" (1865)
"Las literatas. Carta a Eduarda" (1866)
Ruinas (1866)
El caballero de las botas azules (1867)
Follas Novas (1880)
El primer loco (1881)
"Padrón y las inundaciones" (1881)
"Costumbres gallegas" (1881)
"El Domingo de Ramos" (1881)
En las orillas del Sar (1884)
"Conto gallego" (1923): publicado postumamente com esse título (mas editado já em vida em 1864)

além do artigo "El Codio" (cuja publicaçom foi impedida polos seminaristas de Lugo), poemas dispersos em espanhol e galego, traduçons a Ruiz Aguilera e outros escritos queimados à sua morte (além da correspondência, da qual unicamente se conserva algum fragmento). Estamos, pois, ante um imenso córpus literário, tendo em conta que era umha mulher do século XIX, casada e que padeceu sete partos.

Mas esta imagem de santa, romântica, enferma e mai foi mudando ao tempo que se iam elaborando, ao longo de todo o século XX, distintas leituras da sua obra. Para entender que lugar ocupa a perspectiva de género dentro desta renovaçom crítica, podemos partir do panorama da história da recepçom crítica de Rosalia de Castro proposto polo professor Carvalho Calero. Num primeiro momento, a autora aparece inserida dentro do Romantismo, à raiz de obras como *La flor* ou *La hija del mar*. Desde a publicaçom de *Cantares gallegos* e até começos do século XX, a crítica vê esta como a de maior prestígio da autora, e passa a considerá-la a poetisa do povo. Mas já nas primeiras décadas do século XX, escritores como Juan Ramón Jiménez ou Unamuno, reconhecem nela umha representante da lírica universal. 1952 é umha data importante devido à publicaçom da obra colectiva *7 ensayos sobre Rosalía,* em que participam Carvalho Calero, García Sabell, Prado Coelho, F. de la Vega, Ramón Piñeiro, Rof Carballo e Salvador Lorenzana (Luis Pimentel e Teixeira de Pascoaes colaboram com poemas a Rosalia de Castro e Xohán Ledo com vinhetas). É neste momento quando se constrói a imagem de poetisa metafísica, partindo principalmente da leitura de *Follas Novas* e de *En las orillas del Sar,* desde entom principais focos de interesse da poética rosaliana, devido à sua dimensom universal, frente ao regionalismo de *Cantares gallegos*. Em 1985, Claudio Rodríguez Fer amplia este esquema e descobre, desde os anos 60, o interesse da crítica por umha visom social e reivindicativa da escritora, que estará presente até aos nossos dias. Partindo desta nova crítica sociológica, e graças ao assentamento das teorias literárias feministas, desde meados da década de setenta abre-se o novo enfoque da autora desde umha perspectiva feminista, que se consolidará na década de oitenta. Podemos ver, entom, que a apariçom de umha corrente crítica que defende a consciência de Rosalia de Castro da situaçom de marginalidade e opressom sofrida polas mulheres nom é casual, mas está relacionada com a proliferaçom dos estudos de género, fruto dos avanços do movimento feminista, e com o desenvolvimento de umha crítica que revelava o carácter social da sua obra.

Apesar de que os primeiros estudos desde esta óptica começam a aparecer na década de setenta, a primeira revisom geral da obra de Rosalia de Castro desde umha perspectiva de género tem lugar no segundo número da revista feminista *Festa da Palabra Silenciada*, publicado em 1985, justo antes do *Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. O ano anterior, 1984, a revista *A Nosa Terra* publicava o monográfico *Rosalia Viva*, em que se manifestava já umha renovaçom crítica. Se bem que o número que a *Festa da Palabra Silenciada* dedica a Rosalia de Castro suponha um momento importante para a articulaçom de umha crítica literária feminista arredor da figura e da obra desta autora, o *Congreso Internacional* que se celebra esse mesmo ano na Universidade de Santiago de Compostela constituirá um antes e um depois na

crítica rosaliana, já que se abandonarám as leituras mais biograficistas para dar passo a novos enfoques que analisam todo o córpus literário da autora, incluídos os romances em espanhol, que até entom foram esquecidos pola crítica. Desde entom, a crítica literária feminista adquirirá umha participaçom fundamental na renovaçom e no aprofundamento interpretativo da obra de Rosalia de Castro.

A importância simbólica de Virginia Woolf para o feminismo literário em geral, e o galego em particular, nom passou desapercebida para a crítica, que aginha viu as similitudes existentes no pensamento de Rosalia de Castro e de Virginia Woolf, sobretudo em relaçom à problemática sofrida polas escritoras polo facto de serem mulheres. Iris Zavala afirmava já em 1982 que "Las literatas. Carta a Eduarda" era um alegato feminista em certo modo similar a *A Room of One's Own,* de Virginia Woolf. Carmen Blanco reincide nesta comparaçom no *Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* do ano 85, e analisará os aspectos comuns destes dous ensaios em *Literatura galega da muller*, de 1991, e noutras publicaçons. Mas som muitas as críticas que vírom no feminismo literário de Rosalia de Castro umha antecipaçom das ideias de Virginia Woolf. Alguns destes nomes seriam os de Pilar Pallarés, Pilar Garcia Negro, Célia Maria Armas Garcia, Kathleen March, etc.

Outra linha de pesquisa, dentro das análises feministas, é a que sugere a possibilidade de interpretaçons homofílicas dentro da obra de Rosalia de Castro. Lamentavelmente, estas análises críticas passárom praticamente inadvertidas devido ao silenciamento a que fôrom condenadas. O primeiro em apontar para umha leitura aberta à homofília é Francisco Rodríguez, na sua *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*, publicada em 1988. Na conclusom desta obra declara que Rosalia de Castro denuncia "toda marxinación e desigualdade, tanto no proceso histórico e social como no psicolóxico e persoal". E continua: "Velaiqui o importante papel da muller, da muller traballadora en concreto, e tamén a significativa enunciación, por máis sotil e insinuada que apareza, da tendéncia homo-erótica ou homofílica. O seu desencanto e frustración polo papel social da muller, en xeral, e as dificuldades da sua identidade particular enmarcan a sua visión do amor e das relacións entre os sexos" (Rodríguez, 1988: 424).

Mais tarde, em 2003, Carlos Callón denunciaria o silenciamento académico arredor desta posiçom crítica, num trabalho de investigaçom intitulado *Implicacións institucionais do heterosexismo no campo literário. Aproximacións ao caso galego e liñas de pesquisa.* Nesta análise pom de manifesto trechos da obra de Rosalia de Castro, particularmente de *El caballero de las botas azules*, onde, segundo ele, a homofilia rosaliana se enuncia explicitamente, "de xeito literalmente intelixível", polo que o silêncio sobre esta leitura crítica seria mais relevante.

A respeito desta questom, comenta Kathleen March, na sua obra *De musa a literata: El feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro,* publicada em 1994: "Francisco Rodríguez (1988) ya afirma haber descubierto una tendencia homofilial en la obra de Castro. La observación merecería mayor atención, aunque no será siempre tan fácil de identificar esta tendencia como observa el crítico gallego. Sin embargo, y al menos en un nivel de sus textos, parece que la autora sí tiene una disposición a tratar (aunque sólo sea de paso) un tema tabú para la época" (March, 1994: 240). Neste sentido, March passa a analisar algumhas passagens de *El caballero de las botas azules* onde se evidencia esta questom, como som o diálogo que se estabelece entre a musa e o poeta ao começo da obra: quando a musa, que nom responde precisamente ao carácter submisso e doce esperável do sexo feminino, cobra presença física, o homem exclama: "¡Ah! ¿Conque mi musa era un mari-macho, un ser anfibio de esos que debieran quedar para siempre en el vacío?… ¡Qué abominación!" E a musa, que encarna os ideais que vam ser defendidos no romance, e que portanto representa o pensamento da autora, responde: "Todo lo que ha sido hecho es bueno" (Castro 1993 I: 17). Também aponta March (1994: 244) o caso da atracçom que o Senhor da Albuérniga sente polo Duque da Glória, que leva este a dizer-lhe: "Usted pensará en mí más todavía que una mujer enamorada" (Castro 1993 I: 39). Quanto a umha conversa entre as 'independientes', mulheres conscientes da situaçom de discriminaçom que padecem a consequência do seu sexo, explica March:

> El amante ruso con quien sueña Laura será al final sólo un hombre más, dice Casimira, y luego hace una pregunta muy ambigua acerca de si su amiga no ha podido soñar nada mejor. Cuando Laura le pide aclaración, explica: 'Cosas extrañas…, muy extrañas existen, que hubieran podido trastornar la más fuerte cabeza.' La reacción de Laura es de nerviosismo, como si su amiga sugiriera un tipo de relación entre mujeres más allá de su comprensión, y completamente prohibida" (March 1994: 271).

Além destas referências, March aponta também a androgínia em que se envolvem algumhas personages como o Duque da Glória e a musa (March 1994: 283-284).

Por outro lado, em 2002, aparece publicado um estudo nos Estados Unidos intitulado *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Woman as Symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*, em que a autora, Michelle C. Geoffrion-Vinci, analisa a ambiguidade genérica do sujeito poético nos três poemários mais relevantes de Rosalia de Castro: *Cantares gallegos, Follas Novas* e *En las orillas del Sar*. Esta crítica observa como predominam as vozes poéticas femininas e indeterminadas, mantendo-se numha minoria as masculinas e aumentando, com o passar do tempo, as indeterminadas em relaçom às femininas. No seu

trabalho, apresenta os seguintes dados sobre o género das vozes poéticas nos poemas destas três obras:

	feminina	**masculina**	**ambas**	**indeterminada**
Cantares gallegos (1863)	50%	8%	3%	25%
Follas Novas (1880)	20%	3%	4%	73%
En las orillas del Sar (1884)	13%	3%	2%	80%

Vemos nesta tabela como a ambiguidade genérica vai aumentando ao longo do tempo, chegando a alcançar 80% dos casos de *En las orillas del Sar*. Esta indeterminaçom do género do sujeito poético é interessante na medida em que abre as portas a interpretaçons homo-eróticas na poesia de Rosalia de Castro.

Além disto, tendo em conta certos poemas, como o nono de *Cantares gallegos*, em que umha voz feminina sucumbe sem remorsos ao desejo por um homem apesar dos ditados do sacerdote, Geoffrion-Vinci afirma que Castro assume umha postura de resistência ante as normas sexuais e genéricas da sociedade. Esta crítica conclui que a obra de Castro ataca a opressom das identidades marginalizadas, desafiando as convençons e reconstruindo-se a si mesma e o seu mundo através do discurso. E declara que é no terreno linguístico onde a sua poesia é mais subtil e radical, pois manipulando a ambiguidade da linguagem, cria um sujeito que transcende os limites do género e da sexualidade, facto que concede profunda actualidade à sua obra.

Pois bem, com a passagem do tempo, a proliferaçom de estudos críticos que tenhem em conta a perspectiva feminista de Rosalia de Castro, vai repercutindo, em maior ou menor medida, em obras divulgativas de carácter geral e nos livros de texto, incidindo na imagem que da autora e da sua obra possui a sociedade galega, pois há que distinguir a imagem de Rosalia de Castro que tem a crítica da que tem o povo, já que as interpretaçons da crítica tardam um tempo em ser divulgadas e absorvidas pola sociedade. Um exemplo claro é o da *Enciclopedia Galega* de Silverio Cañada. Na sua ediçom, em espanhol, de 1974, nom há nenhuma referência às críticas que Rosalia de Castro lança contra a discriminaçom das mulheres. Na ediçom em galego de 2003 aparecem cinco artigos na entrada dedicada a esta autora, dos quais, os quatro assinados por Aurora López e Andrés Pociña, Anxo Tarrío, Carmen Blanco e Kathleen March mencionam reiterativamente, a sua condiçom de precursora do feminismo. Portanto, cabe esperar que o retrato de umha Rosalia de Castro santinha e chorona vaia perdendo força à medida que aprofundamos numha

leitura atenta da sua obra e numha análise do contexto social em que se desenvolveu.

BIBLIOGRAFIA

BLANCO, Carmen (1986): "A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro". *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Tomo 1, pp. 293-298. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega — Universidade de Santiago de Compostela. 3 volumes.

BLANCO, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais

CALLÓN, Carlos (2003): *Implicacións institucionais do heterosexismo no campo literário. Aproximacións ao caso galego e liñas de pesquisa*. [Trabalho de Investigaçom Tutelado polo professor Elias J. Torres Feijó. Universidade de Santiago de Compostela. Inédito]

CARVALHO CALERO, Ricardo (1959): *Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía*. Discurso de ingreso na Real Academia Galega, Lugo, Edicións Celta.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1971): *Sobre lingua e literatura galega*. Vigo: Galaxia. pp. 9-78.

CARVALHO CALERO, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea* (2ª ed.). Galaxia: Vigo. Pp. 143-234.

CARVALHO CALERO, Ricardo e FONTOIRA SURIS, Lydia (1974): "Castro, Rosalía de", *Gran Enciclopedia Gallega* [Silverio CAÑADA (ed.)], vol. 5, pp. 251-254.

CASTRO, Rosalía (1993): *Obras completas*. Ediçom de Marina Mayoral. (2 tomos). Madrid: Turnes.

GEOFFRION-VINCI, Michelle C. (2002): *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Woman as Symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*. London: Associated University Presses.

LÓPEZ, Aurora e POCIÑA, Andrés (1991-1993): *Rosalía de Castro. Documentación biográfica e bibliografía crítica*. 3 vol. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

MARCH, Kathleen N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*. Sada (Corunha): Do Castro.

MURGUIA, Manuel (1886): *Los precursores*. Corunha: Imprenta de *La Voz de Galicia*, Biblioteca Gallega.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (1985): "Rosalía ante la joven poesía gallega actual". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*. Nº 463. Madrid: Insula, Librería, Ediciones y Publicaciones, S.A., pp. 5-6.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco (1988): *Análise sociolóxica da obra de Rosalia de Castro*. Vigo: AS-PG.

VV.AA. (1952): *7 ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia.

VV. AA. (1984): *Rosalia viva*. Extra *A Nosa Terra* [reeditada e ampliada em 1990]. Vigo: A Nosa Terra.

VV.AA. (1985): *Festa da Palabra Silenciada*. Nº 2. Vigo: Artes Gráficas Galicia, S.A.

VV.AA. (1986): *Actas do Congreso internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega — Universidade de Santiago de Compostela. 3 volumes.

VV.AA. (2003): "Castro, Rosalía de", *Gran Enciclopedia Galega* (Silverio CAÑADA ed.). pp. 23- 39.

ZAVALA, Iris. (1982): "Romanticismo y realismo", em H*istoria y crítica de la Literatura Española*, (Francisco RICO ed.). Vol. 5. Barcelona: Editorial Crítica. P. 245.

O SANTO ANTÓNIO DA DEVOÇÃO LITERÁRIA DE ROSALÍA DE CASTRO

Isabel Dâmaso Santos
Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa

Resumo: Rosalía de Castro traça um perfil de Santo António em *Cantares Gallegos* e em *Follas Novas*, invocando-o em contextos de carácter popular ou em contextos de carácter mais intimista e reveladores da saudade que a autora sentia da Galiza, cuja tradição popular dedicou, e dedica ainda, uma especial devoção a este santo, na qual se inscreve o Santo António da devoção literária galega de Rosalía de Castro.

Trata-se essencialmente do Santo António casamenteiro, protector dos animais e taumaturgo que importa abordar, de forma a compreender a dimensão do culto antoniano que se instalou um pouco por todo o mundo, mas neste caso particular na Galiza, e que se encontra espelhado na expressão poética galega de Rosalía de Castro.

Palavras-chave: Santo António; Rosalía de Castro; Poesia galega; Tradição popular.

Rosalía de Castro destacou-se no panorama literário e cultural da Galiza do seu tempo, com projecção até à actualidade, sobretudo pelo carácter pioneiro das suas colectâneas de poemas escritos em língua galega: *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*.

Cantares Gallegos, cuja primeira edição data de 1863, recorre aos cantares e aos temas populares da tradição galega e reveste-se de especial importância na medida em que constitui o primeiro livro de poesia galega da autora e o primeiro livro contemporâneo escrito totalmente em galego[1], iniciando a recuperação da dimensão literária e cultural desta língua. *Follas Novas*, editado pela primeira vez em 1880, confere à língua galega a faculdade de transmitir, a par da sua cultura, perspectivas mais intimistas e mais complexas. Aliás, na opinião de Carmen Blanco, "O éxito conseguido co primeiro libro galego, *Cantares Gallegos*, marcará precisamente o inicio simbólico do Rexurdimento das letras galaicas, e a lúcida profundidade dos versos de *Follas Novas* sinalará a maioría de idade da poesía nesta lingua"[2].

Na verdade, é difícil referir o legado de expressão galega de Rosalía de Castro sem mencionar o movimento que integrou, designado por "Rexurdimento", ou seja, o ressurgimento da língua, da literatura e da cultura

1. Anxo TARRÍO VARELA, "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, Tomo XXXI, p. 275.
2. Carmen BLANCO, "Rosalía de Castro: a estranxeira na súa patria", em *Nós: A Literatura Galega*, p. 86.

galegas, com raízes sociais, políticas, económicas e culturais no Romantismo europeu[3]. Não devemos esquecer que Rosalía, quer em Santiago de Compostela quer em Madrid, teve acesso aos círculos literários e culturais frequentados por progressistas, provincianistas e "galeguistas", como Aurelio Aguirre, Eduardo Pondal, ou o próprio marido, Manuel Murguia, que defendiam a reabilitação da Galiza em todos os domínios, no contexto da nação espanhola[4]. Este fundo ideológico da época e do meio em que Rosalía de Castro viveu, associado às suas convicções, às suas vivências e ao seu conhecimento da língua e da cultura galegas determinaram a produção de *Cantares Gallegos*.

Esclarecendo no Prólogo que se inspirou no *Libro de los Cantares* que o biscainho Antonio de Trueba publicara em 1852, Rosalía de Castro pretende com os seus *Cantares Gallegos*, por um lado, denunciar o sofrimento do povo galego esquecido pelos órgãos políticos centrais e marcado pela pobreza e pelos problemas da migração e da emigração como estratégia de sobrevivência, e, por outro lado, valorizar a beleza, os costumes e as gentes da sua terra. Para dar forma a este seu propósito, recupera cantares, provérbios e adágios populares galegos que coloca na voz de uma jovem.

Em *Follas Novas*, a preocupação de retomar os cantares populares através desta voz da rapariga dilui-se para deixar sobressair o grito de sofrimento do povo galego, declarando a autora no Prólogo que "o que quixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra e na nosa léngoa"[5].

Foi este espírito inovador que conferiu a Rosalía de Castro a dimensão de precursora do Modernismo, reconhecida pela vanguarda literária do século XX[6]. A sua revolucionária obra poética escrita em galego, recebida com forte impacto na comunidade de emigrantes galegos em Cuba, mereceu uma atenção especial por parte da imprensa não só galega, mas também espanhola[7], tornando-se *Cantares Gallegos* o livro mais lido da literatura espanhola[8]. Rosalía de Castro inaugurava o processo de valorização da cultura popular galega, intensificado posteriormente através de trabalhos de recolha, de transcrição e de estudo da literatura popular, levados a cabo por especialistas que muito contribuíram para que a língua e a literatura populares galegas fossem encaradas como um valor cultural a preservar[9].

---

3. M. C. RÍOS PANISSE, "Dos escritores do Rexurdimento ás Irmandades da Fala", em *Nós: A Literatura Galega*, p. 66.

4. Anxo TARRÍO VARELA, *op. cit.*, pp. 264 e 265.

5. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, p. 25.

6. Catherine DAVIES, "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, Tomo XXXV, p. 134.

7. *Id, ibidem*, p. 121.

8. *Id, ibidem*, p. 124.

9. Domingo BLANCO PÉREZ, "Literatura popular de tradición oral", em *Galicia. Antropología*, p. 60.

É, naturalmente, junto da comunidade galega que Rosalía de Castro é recordada como uma querida conterrânea que personifica e mitifica a Galiza martirizada. Ícone da identidade galega, a figura de Rosalía de Castro tem adquirido novos matizes e encontra-se muito presente no imaginário cultural galego, pela identificação que se estabelece entre este povo e as problemáticas sugeridas pela obra poética galega rosaliana.

Um dos aspectos focados na lírica rosaliana de expressão galega prende-se com a devoção que o povo galego dedica a Santo António, revelando a simplicidade e a ingenuidade que envolve o culto antoniano também na Galiza. Rosalía de Castro recorre fundamentalmente a três das virtudes mais emblemáticas deste santo, que se desdobra em santo casamenteiro, em santo protector dos animais e em santo taumaturgo.

A dimensão de Santo António casamenteiro encontra-se espelhada na composição intitulada "San Antonio bendito", que integra *Cantares Gallegos* desde a sua primeira edição em 1863[10], constituindo, assim, um dos primeiros registos escritos desta vertente popular do culto antoniano, que os especialistas consideram confinada a Portugal, ao Brasil e a algumas antigas colónias portuguesas, a partir de finais do século XIX[11], com maior difusão através dos trabalhos trazidos a público, por ocasião do VIIº Centenário do Nascimento de Santo António, em 1895.

Pensa-se que esta faceta casamenteira de Santo António, fruto da "imaginação popular"[12], resulta da proximidade que o santo sempre estabeleceu com o povo, mas alguns especialistas encontram uma origem mais remota nas práticas pagãs associadas ao fenómeno do solstício de Verão que os antigos relacionavam com a fecundidade e, em consequência, com o amor e o casamento[13]. Esta devoção, iniciada no Sul de Portugal, enquanto que São João se assumia com as mesmas características no Norte, rapidamente se estendeu a todo o território português e até à Galiza. No entanto, a Galiza absorveu apenas a vertente casamenteira de Santo António, preservando em São João todos os restantes atributos decorrentes do solstício de Verão e relacionados com a fertilidade e com os rituais de fogo, como se pode verificar na tradição instalada nos banhos das "nove ondas" e nas "cacharelas de San Xoán"[14].

---

10. Cf. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, Vigo J. Compañel Editor, 1863, pp. 49-52; Cf. Aurora LÓPEZ e Andrés POCIÑA, *Rosalía de Castro. Documentación Biográfica y Bibliografía Crítica (1837-1990)*, Tomo I, pp. 141-143.

11. Cf. Henrique Pinto REMA, "A Piedade Popular e Santo António", em *Cultura*, p. 40; Cf. Vergilio GAMBOSO, "Fonti Storiche Antoniane", em *Antonio di Padova - Uomo Evangelico*, p. 32.

12. Mário Gonçalves VIANA, *Santo António de Lisboa*, p. 145.

13. José ANES e António MACEDO, "O Santo António e as festas solsticiais", em *O Santo do Menino Jesus: devoção e festa*, p. 53.

14. Cf. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Anuario de tradicións galegas*, pp. 57-59; Cf. Xosé Manuel

Consta que estes banhos, tomados ao amanhecer do dia de São João, têm poderes milagrosos na cura da infertilidade e da esterilidade das mulheres, que esperam ser banhadas por nove ondas, nomeadamente na praia da Lanzada, em Pontevedra. Associados ao poder purificador das águas são conhecidos também outros rituais relacionados com banhos no mar e com a ingestão de água das fontes na madrugada do dia de São João. Crê-se que as águas adquirem poderes especiais em função da força que recebem do sol e de São João, numa união perfeita entre a Natureza e o Sagrado. Em algumas aldeias portuguesas, principalmente beirãs, verifica-se ainda a ocorrência de manifestações de práticas ligadas ao efeito sagrado das águas de São João como culminar dos rituais festivos iniciados com a celebração dos "maios" que marcam o início dos preparativos para o solstício de Verão, mas o valor simbólico do fogo, concretizado nas fogueiras com efeitos protectores, foi integrado nos festejos em honra de Santo António, em Portugal.

O poema "San Antonio bendito", de Rosalía de Castro, ancorado na tradição popular galega que atribui ao santo o estatuto de padroeiro das raparigas solteiras, glosa um cantar popular local que serve de mote a esta composição:

San Antonio bendito,
dádeme un home,
anque me mate,
anque me esfole[15].

O etnólogo português Armando de Mattos registou esta quadra popular galega[16] e Manuel Quintáns Suárez incluiu-a no seu *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego* em duas versões recolhidas em Cée. Uma versão é exactamente igual a esta que Rosalía de Castro utilizou e a outra versão, mais ampliada, seria igualmente do conhecimento da autora, tendo em consideração as semelhanças entre alguns versos do seu poema e esta versão:

San Antonio,
dáme un home:
anque me mate,
anque me esfole:
que unha muller sin home
é corpo sin vida
e alma sin gracia[17].

GONZÁLEZ REBOREDO, "Fiestas Cíclicas: La Fiesta de San Juan", em *Galicia. Antropología*, Tomo XXVII, pp. 328-350.

15. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 88-90.

16. Armando de MATTOS, *Santo António de Lisboa*, p. 132.

17. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 146.

O poema de Rosalía de Castro desenvolve-se pondo em evidência a insistente súplica que uma rapariga solteira[18] dirige a Santo António, no sentido de que este lhe proporcione um marido, independentemente dos defeitos que possa apresentar, dado a inevitável necessidade de uma mulher ter um marido, expressa nos versos que confirmam

> que, zambo ou trenco,
> sempre é bo ter un home
> Para un remedio[19].

Esta visão redutora da relação do casal e do papel da mulher na sociedade rural galega tem sido objecto de trabalho de estudiosos como Pilar García Negro, Francisco Rodríguez ou Pilar Pallarés, que conferem uma perspectiva feminista à poética galega de Rosalía de Castro[20]. Por outro lado, a musicalidade desta composição inerente à sua origem e à sua estrutura populares serviu também de base ao trabalho musical que Joaquín Rodrigo concebeu para este poema e que integra a obra *Doce canciones gallegas dedicadas a Antonio Fernández Cid*[21].

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas incluem, numa antologia que prepararam sobre a literatura popular galega, dois provérbios e uma cantiga indiciadores da capacidade casamenteira de Santo António e da felicidade que assim pode proporcionar às raparigas solteiras da Galiza. Um dos provérbios, "San Antonio bendito me valla, para darme un home anque sea de palla"[22], que se pode considerar uma variante da cantiga que está na base do poema em análise, reitera a incontornável necessidade do casamento na sociedade rural galega, tal como o outro provérbio, "O San Antonio é o santo das nenas, porque ó casalas arrédalle as penas"[23], e a cantiga:

> San Antonio de Padua
> díxolle ás mozas:
> - ¡Para o ano que vén
> casades todas!
> Contestáronlle elas todas gritando:
> - ¡Si Dios che oíra Santo de Padua![24]

18. A voz feminina que é chamada a cantar em *Cantares Gallegos*.

19. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 88-90.

20. Aurora LÓPEZ e Andrés POCIÑA, *op. cit.*, Tomo III, pp. 110-113.

21. *Id, ibidem*, p. 166.

22. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, "Antología", em *Galicia.Antropología*, Tomo XXVIII, p. 480.

23. *Id, ibidem*, p. 480.

24. *Id, ibidem*, p. 316.

Manuel Quintáns Suárez dá conta de duas quadras populares recolhidas da região de Cée que traduzem este poder casamenteiro de Santo António junto das raparigas solteiras galegas e que o autor fundamenta no facto de se encontrar geralmente representado com um aspecto jovem e trazendo o Menino Jesus ao colo[25]. No entanto, estas quadras denotam alguma indignação perante a inoperância do santo nalgumas situações:

San Antonio, o de Padua,
casamenteiro lle chaman:
ben lle rezan as mociñas,
xamáis lles dá o que agardan.[26]

San Antonio de Padua,
casamenteiro das solteiras:
¿por que non cása-las viúdas?
¿qué mal che fixeron elas?[27]

Este tom que indicia protesto verifica-se frequentemente nesta vertente popular do culto antoniano, que permite uma grande proximidade entre o santo e os seus devotos e algumas atitudes inesperadas por parte destes como formas de pressionar o santo até que o milagre pedido se dê, como acontece quando colocam a sua imagem com a cara voltada para a parede ou optam por esbofeteá-la, amarram a sua imagem à perna de uma mesa, suspendem-na por um cordel, mergulham-na com a cabeça para baixo, ou roubam o Menino Jesus que geralmente traz ao colo, motivo pelo qual muitas imagens do santo já o perderam.

A dimensão de Santo António enquanto protector dos animais, especialmente dos porcos, surge igualmente em *Cantares Gallegos,* inserida no *romance* do Vidal que versifica, em trinta e nove oitavas, um dos costumes da Galiza rural: a prova da matança do porco[28]. No segundo verso da trigésima primeira oitava encontra-se a expressão: "¡San Antonio cho garde!"[29], que se refere a um porco que Vidal conseguira adquirir e que coloca sob a protecção do santo, tal era o valor simbólico de que se revestia este animal para o seu dono.

Considera-se que esta faceta do santo como protector dos porcos tenha a sua origem, logo a partir do século XIII, num processo de assimilação de culto

25. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 146.
26. *Id, ibidem*, p. 145.
27. *Id, ibidem*, p. 145.
28. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 128-142.
29. *Id, ibidem*, p. 139.

que se propagou proporcionado pela confusão do nome relativamente a Santo Antão, o verdadeiro advogado dos suínos, que na maioria das representações iconográficas se faz acompanhar de um porco[30]. Por extensão, Santo António tornou-se capaz de proteger todo o gado, segundo a tradição popular.

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas transcrevem, na já referida antologia[31], a seguinte cantiga alusiva a este poder do santo, que Ramón Cabanillas também inclui no seu *Cancioneiro Popular Galego*[32]:

San Antonio co seu porco
ía por um camiñiño,
o porquiño ía decindo:
non me comas o touciño.

Neste âmbito, Armando de Mattos dá conta de outras duas cantigas[33], sendo que a segunda revela também as capacidades protectoras de Santo António em relação ao gado em geral:

Passei a ponte do Porco,
passeille a mon [man*] pol'o lombo;
Senantonio [Sanantonio*] te defenda
porquiño que estás ben gordo.

Senantonio [Sanantonio*] garde o gadelo [cadelo*]
e mai-las miñas ovellas,
que non podo ir a elas
que me pican as areas.

Manuel Quintáns Suárez recolhe no seu cancioneiro outra quadra da zona de Camariñas referente a este dom do santo:

San Antonio garde o gando,
garde a miña becerriña:
que está chorando na corte
pola nai, que é pequeniña[34].

30. Moisés ESPÍRITO SANTO, "Santo António de Lisboa", em *Semanário*, de 12 de Junho de 1998, p. 13.

31. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 316.

32. Ramón CABANILLAS, *Cancioneiro Popular Galego*, p. 94.

33. Armando de MATTOS, *op. cit.*, p. 132.

* Formas corrigidas por Isaac Alonso Estreviz.

34. Manuel QUINTÁNS SUÁREZ, *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Tomo II, p. 145.

Xosé Manuel González Reboredo e Celso Loureiro Lamas apresentam ainda um responso que traduz este poder do santo, associado ao atributo de fazer encontrar os objectos perdidos:

> San Antonio de Padua:
> en Padua naciches,
> en Portugal estudiaches,
> polos hábitos que vestiches
> polos cordóns que cinguiches,
> o perdido seja atopado;
> Gárdame todo o meu gando
> que anda aquí no monte alzado
> sem pastor nin criado.
> Gárdamo de lobos e lobas,
> De raposos e raposas,
> De cans e cadelas,
> De gatos e gatas,
> De garduños e garduñas,
> De furóns e furonas,
> E doutra ave de rapiña[35].

Este responso e algumas das quadras transcritas permitem perceber que o conhecimento acerca de Santo António é bastante limitado à tradição popular, que assenta nos atributos do santo mas desconhece aspectos relacionados com o valor da sua acção e com a sua biografia, como é o caso do local de nascimento, que foi Lisboa e não Pádua.

Na quarta parte de *Follas Novas*, designada "D'A Terra", encontra-se o poema intitulado "¡Calade!" que incorpora a composição iniciada por "Miña casiña, meu lar"[36], retomando o último verso do primeiro poema galego que se conhece de Rosalía de Castro, intitulado "Adiós ríos, adiós fontes". Este poema, que integra os *Cantares Gallegos*[37] mas foi publicado pela primeira vez em 1861 no jornal *El Museo Universal*[38], consiste num doloroso hino de despedida à Galiza, situação vivida por muitos galegos que naquela época se viram impelidos a emigrar em busca de melhores condições de vida. Uma vez que o poema "Miña casiña, meu lar" descreve o regresso a casa após esse período de ausência, podemos considerar que encerra o movimento circular que oscila entre a partida e o regresso a casa dos galegos emigrantes, ou o movimento circular entre o primeiro e o último trabalho poético em língua galega, que Rosalía de Castro encerrou com a publicação de *Follas Novas*, em 1880.

35. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 442.

36. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, pp. 211-215.

37. Rosalía de CASTRO, *Cantares Gallegos*, pp. 92-95.

38. Anxo TARRÍO VARELA, *op. cit.*, p. 273.

Neste poema "Miña casiña, meu lar" surge Santo António com o poder milagroso de corresponder a qualquer necessidade, operando milagres por intercessão de Deus. Neste caso concreto, Santo António possibilitou que se acendesse uma fogueira a partir de um pequeno feixe de palha, ou seja, permitiu que o sujeito poético pudesse reencontrar o calor e o aconchego do seu lar perdidos pela ausência, numa visão que remete para os conceitos de saudade e de "morriña"[39], tão caros a galegos e a portugueses. Esta situação é transmitida através da expressão: "¡Meu San Antón milagroso,/ xa tiven fogo no lar!"[40].

Enquanto que o primeiro exemplo que apontei de referência a Santo António na obra poética galega de Rosalía de Castro consiste num poema inteiramente dedicado ao santo, as últimas duas ocorrências limitam-se a exclamações curtas mas que decorrem naturalmente, quer da proximidade de que este santo goza junto dos seus devotos, quer da expressividade da língua galega que esta autora soube transcrever de forma tão exímia, traduzindo a alma do povo galego.

É possível concluir que o Santo António da devoção literária de Rosalía de Castro corresponde muito fielmente ao Santo António da devoção do povo galego[41], com quem está habituado a conviver, suscitando manifestações de carinho e ternura expressas, por exemplo, no seguinte provérbio galego: "San Antonio benditiño, non come, non bebe i está gordiño"[42]. Este provérbio denota também que a representação iconográfica do santo se encontra interiorizada e estável no seio do povo galego, assente em símbolos que lhe são exclusivamente associados, como o Menino Jesus ou o ramo de lírio ou de açucenas, de origem italiana, tal como demonstra a seguinte quadra popular:

> Si queres saber o nome
> do meu amante querido,
> acórdate de aquel santo
> que tem o ramo frorido[43].

Com efeito, pode-se considerar que o culto antoniano na Galiza é bastante significativo, tendo em conta, por exemplo, a quantidade e a qualidade de pinturas e esculturas de imagens de Santo António nas igrejas de todas as províncias[44]. A Catedral de Santiago de Compostela conta com uma capela de

39. Marina MAYORAL, *La poesía de Rosalía de Castro*, p. 198.

40. Rosalía de CASTRO, *Follas Novas*, p. 213.

41. Espelhada também numa "muiñeira" recolhida na zona de Dumbría por Dorothé SCHUBARTH e Antón SANTAMARINA, *Escolma de Cántigas do Cancioneiro Popular Galego*, p. 41.

42. Xosé Manuel GONZÁLEZ REBOREDO e Celso LOUREIRO LAMAS, *op. cit.*, p. 480.

43. *Id, ibidem*, p. 316; Ramón CABANILLAS, *op. cit.*, p. 94.

44. Mª do Socorro Dolores ORTEGA ROMERO, "San António en la escultura gallega. Algunos

Santo António e na toponímia da cidade a Rúa da Fonte de Santo António pertence ao designado centro histórico. Na saída sul da cidade, no início da Avenida Rosalía de Castro encontra-se um nicho dedicado a Santo António onde os compostelanos depositam as suas esmolas destinadas a auxiliar as freiras na gestão de um lar de idosos que aqui funcionou mas que foi transferido para os arredores da cidade. Na biblioteca da Casa-Museu Rosalía de Castro, em Padrón, encontramos também uma gravura de Santo António, réplica da imagem principal do altar-mor da igreja conventual de Herbón, perto de Padrón, que José Gambino talhou em madeira no século XVIII.

Domingo González Lopo, depois de fazer um recente e exaustivo estudo relacionado com a devoção a Santiago Apóstolo nos séculos XVII e XVIII nas dioceses de Santiago de Compostela e de Tui, concluiu que "si tuviéramos que señalar un santo popular en Galicia durante la época que estudiamos, ese sería San Antonio de Padua, y no solo por ser el destinatario de una importante proporción de misas y limosnas, sino por ser el más regular manteniendo siempre una posición similar sin que su preeminencia se vea alterada por circunstancias conyunturales"[45].

O culto antoniano continua actual entre o povo galego que encontra neste santo um amigo, sempre presente, com quem partilhar os problemas do quotidiano, reunindo um número considerável de fiéis. De facto, pode-se considerar Santo António um caso único de congregação de virtudes e poderes milagrosos, adquiridos, muitas vezes, através de processos de assimilação do culto a outras divindades religiosas ou pagãs. Segundo Armando de Mattos, "no geral, cada santo é advogado ou protector de uma determinada categoria de sucessos"[46]. Considera o mesmo etnólogo que "com Santo António, dá-se o contrário, pois é êle sòzinho a atender e a acudir a várias calamidades que afligem os seus devotos"[47].

Na verdade, de acordo com as fontes históricas que atestam a biografia do santo[48], percebe-se a dimensão humana da sua acção junto dos mais necessitados, que soube conciliar com o desempenho de importantes cargos no seio da Ordem Franciscana. Apesar de Santo António ter sido nomeado, por São Francisco de Assis, o primeiro Mestre de Teologia da sua Ordem, em 1223, e apesar de ter sido canonizado pelo Papa Gregório IX em 1232, ou seja, em menos de um ano após a sua morte, e apesar de ter sido consagrado Doutor da

ejemplos", em *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, Vol. I, pp. 303-320.

45. *Id, ibidem*, p. 305.

46. Armando de MATTOS, *op. cit.*, p. 33.

47. *Id, ibidem*, p. 35.

48. *Vita Prima* ou *Assidua*, séc. XIII; *Vita Secunda*, séc. XIII; *Dialogus*, séc. XIII; *Legenda Benignitas*, séc. XIII; *Legenda Rigaldina*, séc. XIV; *Liber Miraculorum*, séc. XIV.

Igreja pelo Papa Pio XII, em 1946, como formas de reconhecimento da sua sabedoria e da sua santidade invulgares, o povo reconhece-lhe milagres que, afinal, nunca terá operado, revelando-se mais prosaicos e mais familiares os atributos celebrados pelo culto popular e pelos seus ecos literários, como se viu nos poemas galegos de Rosalía de Castro.

BIBLIOGRAFIA

ANES, José, e António MACEDO: "Santo António e as festas solsticiais", em *O Santo do Menino Jesus: devoção e festa*, Lisboa, Instituto Português de Museus e Instituto do Comércio Externo Português, 1996, pp. 49-54.

BLANCO, Carmen: "Rosalía de Castro: a estranxeira na súa patria", em *Nós: A Literatura Galega*, Nº 137/138 da Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 81-92.

BLANCO PÉREZ, Domingo: "Literatura popular de tradición oral", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVIII: *Imaginario. Literatura* Popular, pp. 54-85.

CABANILLAS, Ramón: *Cancioneiro Popular Galego*, Vigo, Editorial Galaxia, 1983.

CASTRO, Rosalía de: *Cantares Gallegos*, (edición de Ricardo Carballo Calero), Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

CASTRO, Rosalía de: *Follas Novas*, Madrid, Ediciones Akal, 1994.

DAVIES, Catherine: "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXXV: *Escritores Gallegos en la Literatura Española*, pp. 118-135.

ESPÍRITO SANTO, Moisés: "Santo António de Lisboa", em *Semanário*, de 12 de Junho de 1998, p. 13.

GAMBOSO, Vergilio: "Fonti Storiche Antoniane", in *Antonio di Padova - Uomo Evangelico*, Padova, Ed. Messaggero, 1995.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel: "Fiestas Cíclicas: La Fiesta de San Juan", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVII: *Religión. Crencias. Fiestas*, pp. 328-350.

GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel e Celso LOUREIRO LAMAS: "Antología", em *Galicia. Antropología*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXVIII: *Imaginario. Literatura Popular*, pp. 131-528.

LISBOA, Frei Marcos de: *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, Primeira Parte, pp. 152v e 153.

LÓPEZ, Aurora, e Andrés POCIÑA: *Rosalía de Castro. Documentación Biográfica y Bibliografía Crítica (1837-1990)*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991, 3 tomos.

MATTOS, Armando de: *Santo António de Lisboa na Tradição Popular*, Porto, Livraria Civilização, 1937.

MAYORAL, Marina: *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

ORTEGA ROMERO, Mª do Socorro Dolores: "San António en la escultura gallega. Algunos ejemplos", em *Actas do Congresso Internacional Pensamento e Testemunho. 8º Centenário do Nascimento de Santo António*, Braga, Universidade Católica Portuguesa e Família Franciscana Portuguesa, 1996, Vol. I, pp. 303-320.

QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: *Anuario de tradicións galegas*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1994, pp. 57-59.

QUINTÁNS SUÁREZ, Manuel: *Cancioneiro Popular do Fisterra Galego*, Noia, Touxosoutos, 2000.

REMA, Henrique Pinto: "A Piedade Popular e Santo António", em *Cultura*, (Revista de História e Teoria das Ideias), Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1998, Vol. X, IIª Série, pp. 15-42.

RÍOS PANISSE, M. C.: "Dos escritores do Rexurdimento ás Irmandades da Fala", em *Nós: A Literatura Galega*, Nº 137/138 da Revista *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 65-80.

SCHUBARTH, Dorothé e Antón SANTAMARINA: *Escolma de Cántigas do Cancioneiro Popular Galego*, La Coruña, Galicia Editorial, 1991.

TARRÍO VARELA, Anxo: "Rosalía de Castro", em *Galicia. Literatura*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 2000, Tomo XXXI: *Los siglos oscuros. El siglo XIX*, p. 263-303.

VALENCIANO, Ana: *Os Romances Tradicionais de Galicia*, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Linguísticas e Literarias Ramón Piñeiro e Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

VIANA, Mário Gonçalves: *Santo António de Lisboa*, Porto, Editora Educação Nacional, 1938.

A CORRESPONDÊNCIA DE ANTÓNIO FEIJÓ E A AFIRMAÇÃO DE PARENTESCOS COM A GALIZA

J. Cândido Martins
Universidade Católica Portuguesa

Resumo: O poeta português alto-minhoto António Feijó tem consciência e orgulho das suas raízes galegas – quer as remotas origens familiares, quer os seus parentescos poético-literários. A fonte principal para estas considerações é a correspondência do poeta ao amigo Luís de Magalhães, recentemente editada.

Palavras-chave: António Feijó; Manuel Curros Enríquez; correspondência; influências; literatura galega.

1. Correspondência e parentescos

António Feijó nasceu em Ponte de Lima, Alto Minho (1859), vindo a falecer em Estocolmo (1917). Além de diplomata viajado, é sobretudo um poeta representativo da transição do séc. XIX para o séc. XX. A sua obra poética é bem sintomática da confluência de estéticas nesse período de transição entre os dois séculos.

Homem elegante e cosmopolita, de espírito nobre e humorado, Feijó mostrou-se, na obra e nas suas relações, um homem culto e requintado. O exílio originado pelas andanças da vida diplomática aprofundou o seu amor e saudade às suas raízes minhotas, à bela Ribeira Lima. Manteve relações e correspondência com várias figuras marcantes do fim de Oitocentos: Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós, Bernardo Pindela, Eugénio de Castro, entre tantos outros.

Talvez se possa dizer que António Feijó legou uma família de poetas (lembrem-se, por ex., os casos de Álvaro Feijó e de Salvato Feijó). Porém, mais interessante é reflectir, através de declarações autorais, sobre o tema da linhagem familiar e literária do próprio António Feijó.

Neste contexto, e tendo em conta a fortuna da epistolografia oitocentista, não surpreende que Feijó se tenha revelado ainda um produtivo epistológrafo[1]. Recentemente, a somar à extensa correspondência que já conhecíamos, foram publicadas cerca de 740 cartas enviadas por Feijó ao amigo Luís de Magalhães

1. Recorde-se que a obra poética de António Feijó foi reeditada há pouco tempo – primeiro, *Poesias Completas* (2004); mais recentemente, o volume complementar, *Poesias Dispersas e Inéditas* (2005).

(1859-1935)[2]. Ora, é justamente nesta rica correspondência –abarcando praticamente toda a existência do poeta, desde a formação coimbrã até à morte– que encontramos a reafirmação dos parentescos, familiares e poéticos do poeta limiano com a sua amada Galiza.

Já conhecíamos algumas cartas (nove) do poeta M. Curros Enríquez dirigidas a António Feijó. Foram publicadas por Alberto de Oliveira, na revista *Ocidente* (cf. Oliveira, 1939-41). O seu estudo histórico-literário mereceu a atenção de Pilar Vasquez Cuesta (2004), no recente Congresso dedicado ao poeta de Celanova. Agora, perante estas novas cartas de Feijó, estamos perante um caso de recepção empática e entusiasmada, pouco frequente na cultura e literatura finisseculares de Portugal, em que um poeta confessa, orgulhosamente, os seus diversos parentescos com a literatura galega.

Por conseguinte, na ausência das cartas de Feijó a Curros Enríquez, surge agora a oportunidade de analisar – nas *Cartas a Luís de Magalhães* – o modo como o poeta limiano fala do autor de *Aires de Miña Terra* e da Galiza. Perdemos, é certo, a oportunidade de apreciar o discurso pessoal de Feijó com Curros; ganhamos, certamente, um registo mais genuíno e liberto das obrigações da simpatia inter-pessoal, uma vez que as referências a Curros surgem nas cartas a Luís de Magalhães.

É verdade que, em várias declarações epistolográficas, o poeta se apresenta como descendente dos quinhentistas Diogo Bernardes e de Frei Agostinho da Cruz, também eles de origem alto-minhota. Contudo, a sua reflexão em torno da ascendência familiar e poética leva-o a realçar a sua herança galega.

Por conseguinte, o objectivo desta intervenção é apresentar o modo como, em declarações epistolográficas, o poeta aborda, expressamente, duas questões: primeira, as suas remotas origens familiares, de ascendência galega (nos Feijós da Galiza, que em tempos remotos entraram no reino de Portugal[3]), e em que se contam nobres cavaleiros, devotados místicos ou ilustres prelados.

Interligadamente, o segundo objectivo é constituído pela complexa auto-reflexão em torno das suas influências literárias, isto é, dos autores, contemporâneos ou pretéritos, que, no entender de Feijó, estarão presentes na sua escrita e concepção poéticas.

2. Cf. António Feijó (2004b), *Cartas a Luís de Magalhães*, edição da responsabilidade de Rui Feijó, que constitui o maior *corpus* epistolográfico do autor limiano. Nas referências e citações destas cartas, indica-se apenas o número da carta.

3. Como se pode confirmar em várias fontes informativas, como o *Nobiliário das Famílias de Portugal* ou o *Armorial Português*, entre outras obras.

2. ASCENDÊNCIA GALEGA DE FEIJÓ

Na sua correspondência com vários interlocutores, e não exclusivamente com Luís de Magalhães, António Feijó ostenta assinaláveis "conhecimentos genealógicos", especialmente os que diziam respeito aos seus parentescos mais remotos. Assim, por ex., conta ao irmão José a descoberta que fez na Biblioteca Nacional: "descobri um manuscrito do Arcebispo de Lisboa D. Rodrigo da Cunha com a genealogia dos *Feijós Correias*, *de Ponte de Lima*. Vai até ao 15º avô e é bastante minuciosa. Desnecessário será dizer-te que a copiei"[4].

Porém, já depois da morte do irmão, é ao seu sobrinho Rui de Meneses de Castro Feijó que o poeta traça uma circunstanciada informação – colhida sobretudo no manuscrito do referido arcebispo – sobre a "origem espanhola" (entenda-se, galega) do primeiro Feijó que veio para a casa da Correlhã, em Ponte de Lima. Aqui, porém, a preocupação de Feijó é de natureza heráldica, isto é, centrada na figuração do brasão de armas dos Feijós e Correias. Dando como assente a origem galega, as implicações parecem-lhe óbvias:

> (…) não é lícito a nós é usar d'armas diferentes daquelas que usaram os nossos avós e que são as que estão na casa da Correlhã porque os Feijós dessa casa ao naturalizarem-se portugueses e ao receberem cartas de nobreza dos Reis de Portugal tomaram as armas que lhes foram concedidas. Essas armas são as que te remeto, copiadas duma cópia exacta que mandei fazer e que conservo aqui como preciosa relíquia (Queirós, 1961: 232).

Descrevendo o brasão de armas ao sobrinho e corrigindo alguns erros nesta matéria, mostra-se orgulhoso desta ascendência ao mandar fazer para seu uso um brasão de armas e um sinete: "São as armas que uso no papel, nas pratas da mesa e nos botões das fardas dos criados" (*ibidem*: 233). Em vários momentos da sua correspondência, Feijó defende a ideia de que a sua família é de ascendência galega, realçando assim as suas longínquas e amadas raízes galegas. Essa costela galega manifesta-se ainda em alguns nomes sonantes das letras portuguesas.

Afinal de contas, e não só no aspecto geográfico, a velha e encantadora Galiza era a continuação natural do "nosso Minho montanhoso e verde", "lindo Minho que eu adoro", mesmo quando compara os superlativos "encantos" da sua província com espaços de romântica beleza, como Sintra. Quando o seu interlocutor epistolar, Luís de Magalhães, lhe menciona Espanha, Feijó mostra-se orgulhoso da sua ascendência galega. Aliás, demonstra ter pesquisado informações –através de viagens e de consultas bibliográficas diversa – para fundamentar as suas considerações genealógicas em matéria de *parentela* ilustre:

4. Como podemos confirmar nas *Cartas Íntimas de António Feijó*, dirigidas ao seu irmão José – cf. Teixeira de Queirós (1961: 79, 205).

> Fez-me prazer o que dizes da Espanha. Até me prendem a ela *glórias de família* que eu ignorava. Sabia vagamente que os Feijós de Portugal eram de Orense (Cardemiro) e que deles saíra o grande Frei Benito, autor do *Teatro Crítico*, denominado Voltaire espanhol. Mas na minha última passagem por Espanha fiz descobertas curiosas. Fica porém isto para momento mais oportuno (2004b: 241).

Em todo o caso, não deixa de solicitar ao amigo colaboração para encontrar uma série de fontes bibliográficas (livros impressos mas também manuscritos), já devidamente identificadas, onde gostaria de colher mais informação genealógica sobre os Feijós da Galiza, seus longínquos e nobres avoengos.

Entusiasmado com tais pesquisas e sobretudo com a fidalguia da sua ascendência galega, na mesma carta de 1895, o poeta limiano refere-se a algumas coincidências ocorridas em tempos passados na sua família de nobre estirpe, demonstrando ao mesmo tempo um conhecimento assinalável:

> Há coisas curiosíssimas nesses livros e manuscritos. Imagina tu que um facto da mais alta gravidade, um *grande crime* sucedido na minha família há menos de 50 anos, é a repetição exacta, não só pelo que diz respeito às pessoas, parentes no mesmo grau, mas até nos mais simples detalhes, dum caso acontecido há dois séculos!

O que o excita verdadeiramente são os laços de parentesco com os Feijós da Galiza, seus fidalgos progenitores e, portanto, garantia inequívoca da sua nobreza. E assim continua, acrescentando mais algumas curiosidades a Luís de Magalhães:

> Além disso há coisas históricas muito curiosas. Foi um dos referidos Feijós quem fundou a terra do Junqueiro – Freixo de Espada à Cinta! Com esta não contavas tu, hein? Pois é verdade e chamava-se D. Tibaldo. Está enterrado perto de Orense, na Igreja de Celanova, onde ao lado do epitáfio e debaixo do brasão de armas se lê a seguinte quadra, que é da gente cair de cu, babada de fidalguia:
>
> Esta espada ensangrentada
> Que vosotros aqui veis,
> Que de Feijós és llamada,
> Y de ellos esta cercada,
> Denota sangre de reis.

Não escondendo o seu entusiasmo perante esta contínua descoberta de antepassados ilustres, logo Feijó acrescenta outra não menos interessante, que recuperará no refrão de uma conhecida composição poética sua:

> Sangre de reis! Nem caibo dentro da pele. Mas há mais e não digo melhor, mas quase tão bom. Numa outra sepultura lê-se o seguinte epitáfio:
>
> Aqui jaz Feijóo Escudeiro
> Bom Fidalgo e verdadeiro
> Gran cazador y monteiro.

Referimo-nos, naturalmente, ao belo poema "Epílogo" com que António Feijó (cf. 2004: 263-5) encerra a *Ilha dos Amores* [1897], livro incluído em *Poesias Completas*, poema em cujo refrão o poeta aproveita este terceto da inscrição tumular. Noutra altura, Feijó refere-se expressamente ao poema que redigiu, a partir deste mote tumular: "Fiz um poemeto, 20 ou trinta quadras, com fundamento no epitáfio do meu antepassado (…)" – que cita, com alterações, acrescentando – "Não me saiu mal de todo. A ideia é fazer sobressair o confronto do meu avô, que talvez nem soubesse ler, e o meu, homem cheio de sabedoria mas incapaz duma acção vigorosa e útil" (2004b: 263). E logo transcreve algumas quadras para o amigo poder apreciar.

Porém, outras descobertas confirmam a ideia que tem da sua ascendência galega. O exaltado orgulho aumenta com a evocação do célebre Padre Feijóo[5]:

> Para concluir, como girândola final: nas exéquias do Padre Feijó, celebradas em Oviedo, no colégio de S. Vicente, havia a seguinte quadra
>
> Fei – jóo
> *Unum pro multis fama locuatur*
> Si del noble apellido
> De Feijóos dividido,
> Fiel los numeros cuento,
> Solo médio Fei – jóo vale por ciento!
>
> Vaia, caramba! Vou arrasar o Conde de Castelo de Paiva! Que diabo era Sto. António ao lado disto?

Resta a Feijó esclarecer o amigo Luís de Magalhães sobre a verdadeira origem do seu sobrenome ou apelido "Feijó". Mais uma vez, com uma assinalável dose de humor, sobressai o seu esforço para descortinar a origem genuína e a correspondente vaidade. Sobressai, maus uma vez, o registo da contagiante coloquialidade com que transmite essa informação ao amigo:

> E sabes tu a origem deste apelido? Pensas talvez, como eu pensava até há pouco tempo, que vinha simplesmente de *feijão*, que em dialecto galego se escreve *feixó* ou *feijó*? Pois enganas-te redondamente. Vem do latim! Do latim, da língua que falava Cícero e Júlio César: *Fac Solus*, *Fassolus*, *fai só* (em galego), nome derivado duma façanha de D. Tibaldo Feijó que *fez só* frente a seis muçulmanos, dando cabo deles todos para fundar Freixo de Espada à Cinta! É de arromba, esta (2004b: 241).

É animado por todas estas informações que solicita a Luís de Magalhães – numa "carta cheia de genealogia" – para este escrever ao escritor galego D. José

5. Padre Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro (Ourense, 1676–1724, Oviedo) foi um esclarecido monge beneditino. Celebrizou-se pela publicação de uma grande e erudita obra, intitulada *Teatro Crítico Universal* (8 vols., 1726-1740), norteada pela intenção de combater erros e superstições vulgares no seu tempo. Em meados do séc. XVIII, editou-se em Portugal uma tradução resumida do *Teatro Crítico*, da autoria de Fr. António de S. Caetano.

de Ojea, no sentido de este proporcionar novos elementos sobre a sua genealogia galega: "Estou muito interessado em estudar a história dessa grandiosa parentela". Mais tarde, em carta de 1909, ao sobrinho Rui, recorda a lenda da origem galega dos Feijós,

> Os Feijós da Galiza descendem de S. Rosendo, e este apelido, segundo uma lenda antiquíssima, provém duma frase latina dum velho códice em que se descreve o combate de D. Tibaldo, Conde da Galiza e neto de S. Rosendo, contra 6 mouros em Freixo de Espada à Cinta, terra que ele fundou em comemoração desse feito.

Porém, agora António Feijó ri-se explicitamente da explicação etimológica que antes apresentara a Luís de Magalhães:

> O Conde D. Tibaldo, diz o códice, *fez so – fac solus* – contra seis. Daí, *corrupto vocábulo*, veio *fassolus* e de *fassolus Feijó*… Está-se mesmo a ver a genuína derivação filológica… Isto é como vês uma lenda engendrada. O nome provém duma fava que há na Galiza chamada Feixó. Deram este nome a alguém por alcunha, e esse nome alguém adoptou-o, como ainda hoje sucede (Queirós, 1961: 233).

3. Relações com Curros Enríquez e a Galiza

O conhecido e admirado Manuel Curros Enríquez, com quem o autor limiano se correspondeu – vejam-se cartas da revista *Ocidente* (cf. Oliveira, 1939-41) –, está longe de ser o único escritor galego expressamente mencionado por Feijó. Nas suas cartas, há também a referência a Rosalía de Castro (2004b: 63), D. José Ojea (2004b: 60, 241) ou Emília Pardo Bazan (2004b: 64).

Entretanto, é tal o entusiasmo perante o conhecimento da literatura galega contemporânea (bem inferior ao que, manifestamente, autores como Curros Enríquez tem da portuguesa), que vai prometendo introduzir o amigo Luís de Magalhães nas obras e autores mais representativos dessa literatura, num prazer decerto também pelo destinatário das suas missivas: "Quando aí for levar-te-ei mais alguma literatura galega, para te deliciar" (2004b: 63). Porém, é um nome grande da literatura galega que atrai a sua atenção – Rosalía de Castro. Também aqui Feijó não esconde o seu entusiasmo, quer pela obra da poetisa; quer igualmente pela provável hipóteses de parentesco:

> Aquilo é um país riquíssimo, em literatura. Vi trechos duma poetisa Rosalía de Castro verdadeiramente admiráveis. Vou conseguir também as suas obras, e até não me será difícil segundo boas suposições, *entroncar-me* como parente dela. Como sabes a minha família é oriunda da Galiza e o Curros já por lá me tem descoberto parentela – entre a qual se encontra um sujeito que foi o mais desvelado amigo de Cervantes. Vê que glórias heráldicas! (2004b: 63).

Por vezes, ao longo da vida a confusão do sobrenome Feijó levou a situações caricatas. Curiosamente, numa carta de 1900, Feijó relata o caso

curioso ocorrido no Brasil. Em São Paulo, apareceu num jornal um poema seu –o soneto "Refugium Peccatorum", já antes publicado no livro *Ilha dos Amores* [1897]–, mas atribuído a um padre de origem portuguesa, chamado Pe. António Feijó! Investigando a tramóia e magoado com o caso, mas sem nunca perder a graça, o poeta limiano reage assim a esta forma descarada de plágio:

> Imaginei que era troça, e não reagi. Agora porém tive a solução do enigma, que tu verás neste bilhete postal incluso. Houve um padre no Brasil, natural de S. Paulo, que foi um grande homem de *bem* e de *talento*, frade, político, orador, revolucionário, e por último *Regente do Império* na menoridade do Imperador. Pois um *sábio* historiador brasileiro, vendo o soneto com esse nome, não admitiu que houvesse mais Marias na terra, e sem outras investigações, atribuiu-o ao meu ilustre parente, que nunca fez versos, segundo penso! (2004b: 351)[6].

Para justa indignação de Feijó, o cúmulo desta insólita situação acontece quando o jornal brasileiro *Correio Paulistano* começa a publicar os poemas do *Cancioneiro Chinês* do poeta limiano, mas atribuindo-os ao tal Pe. António Feijó…

Neste capítulo das filiações e empatias poético-literárias de Feijó em terras galegas, ocupa lugar preponderante o poeta galego Manuel Curros Enríquez (1851–1908), com quem, aliás, o autor limiano mantém interessante correspondência, de que infelizmente só conhecemos as cartas do poeta galego de Celanova (Ourense)[7].

É também conhecido e estudado, aliás, o amor de M. Curros Enríquez pela literatura portuguesa, que se manifesta sobretudo em traduções que fez de diversos autores e géneros literários[8]. António Feijó chega a encontrar-se com este "poeta encantador" em Madrid, pelo ano de 1891 (cf. 2004b: 179). Nessa altura, traça a Luís de Magalhães o sugestivo retrato de um homem bom, tão singelo e encantador como a sua obra poética:

---

6. Em carta de 1909, ao sobrinho Rui, Feijó voltará a lembrar a existência de vários Feijós espalhados pelo mundo, da Galiza ao Brasil: "(…) e no Brasil muitos indivíduos desse nome dos quais o mais ilustre foi o Pe. António Feijó, Regente do Império na menoridade de D. Pedro II e o Barão de Sta. Isabel, lente de medicina" (Queirós, 1961: 233).

7. Publicada por A. O. [Alberto de Oliveira], sob o título de "Cartas de Curros Enríquez a António Feijó", na revista *Ocidente* [Lisboa], 1939-41. Aliás, há outros ecos interessantes do poeta de *Aires de Miña Terra*, como é o caso da imprensa do Alto-Minho, na transição entre os dois séculos –sirva de exemplo o artigo de Francisco Grandmontagne (1908). O próprio Curros Enríques (cf. Oliveira, 1939-41: 479) faz referência à publicação de três poesias suas no *Jornal da Manhã* [Porto], 29 de Junho de 1885.

8. Sobre as aprofundadas relações de Curros Enríquez com a literatura portuguesa, merecem destaque, entre outros estudos, os da investigadora galega Pilar Vazquez Cuesta (1968, 1979, 1998 e 2004); mas igualmente de Xesús Alondo Montero (1992), de Xosé Manuel da Silva (2001) e de Ana Maria Almeida Martins (1987).

> Em Madrid procurei o Curros Enríquez e estive com ele várias vezes. É um pobre diabo, humilde e triste, como a sua Galiza bem-amada! Pergunta por ele ao Paçô que ficou encantado. Nunca vi ninguém tão bom, tão sincero, tão naturalmente afável. Os *Aires de Miña Terra* são o retrato fiel duma pessoa. O seu coração, o seu espírito e até a sua figura, estão perfeitamente reproduzidos naquela poesia espontânea e simples (2004b: 180).

Na continuação da mesma carta, Feijó vai mais longe, inteirando ao amigo de pormenores da vida familiar do poeta galego, das suas actividades na imprensa madrilena e ainda das suas ideias em matéria política. Feijó confessa, reiteradamente, o efeito de encantamento que o livro *Aires de Miña Terra* [1880] lhe causou, recomendando ao amigo Luís de Magalhães:

> Tenho também o esplêndido livro do poeta galego Curros Henriques [sic] que é simplesmente delicioso. Não to mando; quero que o leias ao pé de mim, que conheço melhor a língua, e não quero que percas nada do efeito do livro (2004b: 31).

Pouco tempo depois, volta a mencionar o poeta galego, referindo-se, de um modo francamente entusiasmado, às suas ocupações profissionais de Curros Enríquez, à vontade de encetar correspondência com ele e de lhe solicitar outras obras poéticas:

> Arranjei meio de me entender com o poeta galego Curros Henriques, o autor de *Aires de Miña Terra*. Vou qualquer dia escrever-lhe, a ver se o homem me manda alguns livros. Está na redacção de Zorilla, *El Porvenir* e eu fiz conhecimento com um colaborador. D. José Guillen. Este confirmou-me que o Curros tinha mais livros e entre eles um de traduções de cantigas e trovas portuguesas, que era uma verdadeira maravilha (2004b: 50).

A desejada correspondência com o poeta galego confirma-se, para alegria de António Feijó; mas também para sua preocupação, já que o seu interlocutor demonstra um invejável conhecimento da literatura portuguesa em geral, não podendo Feijó evidenciar (para sua íntima humilhação) um conhecimento semelhante sobre a literatura galega:

> Tenho recebido algumas cartas do Curros Henriques, muito bem escritas e cheias dum largo conhecimento de toda a nossa literatura. Sinto-me corrido quando tenho de responder-lhe, encarando timidamente a minha ignorância lastimosa sobre os escritores vizinhos (2004b: 54).

Certamente a pedido de Curros Enríquez, ou por sua iniciativa, envia ao amigo e poeta galego de Orense, publicações recentes de autores portugueses, como as *Odes Modernas* de Antero de Quental. Aliás, fica quase sempre sugestionado com as impressões de Curros Enríquez sobre os autores portugueses, muitas vezes desenvolvidas a partir de um parco conhecimento das suas obras, ou mesmo através da contemplação dos seus retratos.

O entusiasmado comentário de Feijó não se faz esperar, exclamando em carta a Luís de Magalhães: "Isto é de arrombar os tampos dentro. Se o Ramalho soubesse desta apoteose babava-se de gozo. Diz-me também que se ocupa em ler os teus volumes e a traduzir os meus versos – *En la Ventana de Ocidente*"[9] (2004b: 57). Infelizmente, este projecto de tradução não se terá concretizado.

Conclusão

É verdade que o poeta português não chega a aprofundar as suas reflexões estético-literárias sobre a obra poética de autores galegos como Curros Enríquez, mas a conversa epistolográfica talvez não fosse o meio mais adequado. Tal como não particulariza, nestas *Cartas a Luís de Magalhães*, outra obra do poeta galego além de *Aires de Miña Terra*, o que não significa necessariamente desconhecimento ou menos apreço. Consequentemente, também não se detém no papel restaurador desempenhado por M. Curros Enríquez (e outros autores do seu tempo) na afirmação da individualidade da cultura galega.

A terminar, devemos reconhecer algumas breves afinidades entre os dois poetas, António Feijó e M. Curros Enríquez. O domínio das aproximações formais e temáticas merecia, por si só, uma reflexão autónoma. No capítulo biográfico, as suas actividades profissionais levaram-nos às terras da América (Brasil e Cuba). Sobressaem naturalmente algumas diferenças, até por estarmos diante de personalidades distintas, com percursos biográficos e contextos epocais singulares – por ex., a ideologia mais conservadora de Feijó face aos ideais republicanos de Curros. Em todo o caso, além de uma certa proximidade nas preocupações sociais e humanitaristas de ambos, os dois poetas exerceram uma assídua colaboração com a imprensa do seu tempo: Feijó de um modo um pouco mais diletante, Curos Enríquez de uma forma mais profissional.

A ausência da terra natal (Ponte de Lima e Celanova), desencadeia na criação poética de ambos, em registos e motivações não inteiramente coincidentes, as temáticas da melancólica saudade e sobretudo da afirmação regionalista dos encantos, das belezas e das tradições das origens minhotas ou galegas.

Permitam-me ainda concluir com um lugar-comum: a admiração mútua entre estes dois poetas é também uma lição cultural para os leitores e estudiosos de hoje, portugueses e galegos: vivemos tantas vezes como grandes desconhecedores da realidade histórico-cultural e linguístico-literária dos nossos vizinhos – irmãos de costas voltadas, alheios diante de um rico património comum.

9. Refere-se Feijó obviamente à tradução de uma das suas primeiras criações poéticas, *À Janela do Ocidente* [1885], tradução que, ao que julgamos saber, nunca chegou a ser publicada. Feijó volta a referir-se à hipótese desta tradução.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO MONTERO, Xesús (1992): "Antero de Quental (1842-1891) traducido polo poeta galego Manuel Curros Enríquez (1851-1908)", *Revista de Guimarães*, nº 102 (1992), pp. 309-318.

CASTRO, Lopo de (1989): *Uma Arca Encarnada de Mercedes Feijó*, Ponte de Lima, Câmara Municipal.

CURROS ENRÍQUEZ, Manuel (1995): *Aires de Miña Terra e outros poemas*, Vigo, Ed. Galaxia, introd. de Carlos Casares (col. Biblioteca da Cultura Galega, 32).

FEIJÓ, António (2004a): *Poesias Completas*, Porto, Caixotim (introdução e fixação do texto de J. Cândido Martins).

FEIJÓ, António (2004b): *Cartas a Luís de Magalhães*, 2 vols., Lisboa, IN-CM (apresentação, transcrição e notas de Rui Feijó).

FEIJÓ, António (2005): *Poesias Dispersas e Inéditas*, Porto, Caixotim (introdução, fixação do texto e notas de J. Cândido Martins).

GRANDMONTAGNE, Francisco (1908): *"Sciencias, Artes & Letras: Curros Enríquez (Especial para* La Prensa *de Buenos Aires, Madrid, Março de 1908)",* Jornal *A Aurora do Lima* [Viana do Castelo], nº 7865 e 7866, 20 e 22 de Julho.

MANUEL DA SILVA, Xosé (2001): "Curros Enríquez traductor de Camões, as endechas 'A Bárbara escrava' en galego", *Grial* [Vigo], nº 151, vol. 39, pp. 405-419.

MARTINS, Ana Maria Almeida (1987): *"Curros traductor de Antero de Quental"*, *Nosa Terra, A Nossa Cultura* [Vigo], nº 9 (1987), pp. 72-73.

OLIVEIRA, Alberto (1939-41): "Cartas de Curros Enríquez a António Feijó", *Ocidente* [Lisboa], vol. VII (1939), pp. 177-179 e 328-329; e vol. VIII (1939/40), pp. 225-267; vol. IX (1940), pp. 184-188; vol. XIII (1941), pp. 477-479.

QUEIRÓS, Francisco Teixeira de (1961): *Cartas Íntimas de António Feijó*, Coimbra, Tip. da Coimbra Editora, Lda., Separata de *Instituto* [Coimbra], vol. 123 [Obra também disponível *on-line* na página Web da Biblioteca Nacional, Lisboa: http://purl.pt/704].

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1968): "Sobre la lira lusitana de Curros Enríquez: poesías perdidas y nuevamente haladas", *Grial* [Vigo], nº 20, vol. 6, pp. 149-154.

VÁZQUEZ CUESTA (1979): "Sobre la Lira Lusitana de Curros Enríquez", in *Estudos Galego-Portugueses*, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 102-110.

VÁZQUEZ CUESTA (1998): "Curros Enríquez tradutor de Guerra Junqueiro", in *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galixia, pp. 299-308.

VÁZQUEZ CUESTA (2004): "Sete cartas de Curros Enríquez a António Feijó e dúas mais", *Actas do Congreso Internacional "Curros e o seu Tempo"*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, pp. 705-750 [edição também disponível *on-line*: http://consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/curros_tomo_I.pdf].

PAISAGEM E *LONXANÍA*: DAS NOTAS DE RAMÓN OTERO PEDRAYO PARA A POÉTICA DE ROSALÍA DE CASTRO À TEORIA DA *PAISAXE GALEGA*

Josias Abdalla Duarte
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/ Fapesp
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) ao debruçar-se sobre a obra de Rosalía de Castro (1837-1885), em particular *Follas Novas*, para desenhar a sua Poética, nos deixa entrever, antes e, sobretudo, a sua maneira de trabalhar. Descobrimos a hermenêutica de Otero Pedrayo a partir de dois aspectos por ele destacados da poesia de Rosalía de Castro: a *Paisagem* e a *Lonxanía*. E estas notas oterianas – presentes em ensaios e artigos – para uma Poética de Rosalía de Castro encontram-se nos seus aspectos básicos – escolha de tema e argumento – reproduzidas nas suas teorias sobre a cultura e a paisagem galegas.

O tema da *Paisagem* nos escritores nacionalistas galegos não pode ser confundido com o que dele diziam os escritores românticos ou os da *Generación del 98*; há uma concepção de *sentimento da terra* e um andamento teleológico peculiares junto aos galeguistas. A *lonxanía*, esta *distância sentida com os olhos da saudade*, tal como a definiu o filólogo Manuel Rodrigues Lapa, alarga-se para ser *"cobiça do longe"*, anúncio de um outro tempo. Desta maneira, *Paisagem* e *lonxanía* tornam-se, e é isto que verificamos nesta pesquisa, idiossincrasias galegas relevantes na construção de discursos nacionalistas cristãos da primeira metade do século XX, e, nos dois casos, descobre-se que a leitura e recepção de Rosalía de Castro é peça-chave neste empreendimento. Todavia, registram-se entre o verso de Rosalía e o ensaio de Otero Pedrayo escalas distintas que serão evidenciadas.

Palavras-chave: Literatura Galega; paisagem; Rosalía de Castro; Ramón Otero Pedrayo

Apresentação[1]

Rosalía de Castro e Ramón Otero Pedrayo (A construção de uma temática galega)

Ramón Otero Pedrayo[2], prolífico escritor, natural de Ourense (Galiza), confunde-se com a história do nacionalismo galego das primeiras décadas do

1. Agradeço o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo durante a realização da tese doutoral e da qual esta comunicação é desdobramento de temas ali tratados.

2. (1888-1976).

século XX. Autor de romances, extensa dramaturgia e trabalhos sobre geografia, ou ainda deputado pelo Partido Nacionalista Galego nas Cortes reunidas em Madri[3], são algumas das áreas de atuação e participação deste escritor que tomou a Galiza como tema.

Ao seu tempo a obra de Rosalía de Castro[4] figurava com destaque para tratar do chamado *Rexurdimento* das letras galegas iniciado no século XIX – que contaria ainda com Manuel Curros Enríquez[5] e Eduardo Pondal. Os escritores do *Rexurdimento*, em linhas gerais, perseguiam de maneira heteróclita a descoberta e criação de uma temática e língua próprias no interior do Reino da Espanha. Rosalía de Castro com o livro *Cantares Gallegos* (1863) tomou as literaturas populares galegas para a sua criação literária e lingüística. Trata-se de esforço par do verificado no mesmo período na região de Provença – sul da França – nos trabalhos de Fréderic Mistral[6], ou de Jacint Verdaguer[7] na Catalunha. A construção de um conjunto de referências que definia e dava sentido aos Estados Nacionais ao longo do século XIX na Europa era acompanhada da valorização de temas ditos *regionais*; problema visível na proliferação de *Jogos Florais* e na publicação de escritos nas chamadas línguas não-nacionais.

Notas de Otero Pedrayo para uma Poética de Rosalía de Castro

Quando da recepção de Victoriano Taibo García no dia 15 de outubro de 1948 na qualidade de novo membro da Real Academia Galega, coube a Ramón Otero Pedrayo fazer as honras da casa. Taibo García na sessão solene apresentou 'Rosalía de Castro precursora da fala', que, em linhas gerais, é uma leitura crítica da obra da poetisa e da literatura galega do século XIX. Otero Pedrayo, ao seu estilo, recepciona efusivo o novo integrante e anota algumas questões para o desenho de uma Poética de Rosalía de Castro. Ocupa-se, em particular, da *paisagem* e da *lonxanía*[8]. Não era esta a primeira vez que o senhor do *Pazo de Trasalba* tratava com a autora dos *Cantares Gallegos* e a partir destes aspectos. Vale lembrar que na sua própria admissão à Academia, Otero Pedrayo apresentou o longo ensaio *Romantismo, saudade, sentimento da terra e da raza en*

3. Reunidas para a redação de uma nova carta constitucional para o Reino da Espanha. Vale observar que na ocasião os deputados Otero Pedrayo e Miguel de Unamuno, entre outros, defenderam visões distintas daquilo que haveria de ser a Espanha. Veja-se, por exemplo, as discussões sobre os artigos que tratavam da definição da língua oficial do Reino.

4. (1837-1885).

5. (1851-1908).

6. (1830-1914).

7. (1845-1902).

8. Cf. TAIBO GARCÍA, Victoriano (1972).

Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal[9], no qual assenta leituras e notas que estariam presentes no conjunto da sua obra.

A rigor, a preocupação com Rosalía de Castro está dirigida, já neste caso[10], para questões que satisfaziam demandas galeguistas, sobretudo, as postuladas pelo *nacionalismo cristão* do qual participava Otero Pedrayo. Ou seja, o tema da saudade e do sentimento da terra que eram apreendidos por estes galeguistas como idiossincrasias e serviam à elaboração de temática e narrativa nacionalistas.

A recepção de Otero Pedrayo da obra de Rosalía de Castro não pode ser reduzida a estes trabalhos acima citados. Vale lembrar, entre outros, da dramaturgia *Rosalía*[11], que nos permite entrever nos diálogos travados entre as personagens Rosalía de Castro e o esposo – o historiador Manuel Murguía, grande nome do *rexionalismo* galego da segunda metade do século XIX – tanto as discussões sobre as suas distintas maneiras de compreender e de narrar o *ser de Galiza* como a leitura feita por Otero Pedrayo destes escritores.

Se os registros de Otero Pedrayo sobre a obra de Rosalía de Castro são inúmeros, no entanto, é possível sugerir algumas preocupações constantes. Entre estas a *Paisagem galega* e a *lonxanía* revelam-se como chaves para acompanharmos a recepção de Rosalía de Castro e, outrossim, o desenvolvimento da teoria da Cultura e Paisagem galegas de Otero Pedrayo. Estes temas são indissociáveis, como se verá, de uma apercepção temporal, à qual Otero Pedrayo deu grande desenvolvimento e que está presente em trabalhos como o *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega* (1933) ou na derradeira entrevista dada a Victor Freixanes em 1976[12].

Ucronia[13]: *Paisagem* e *Lonxanía*

a) *Lonxanía*

O substantivo galego *lonxanía*, como já observado pelo filólogo Manuel Rodrigues Lapa, é próprio do agro e nomeia a distância *"sentida com os olhos da saudade"*[14]. O uso dado ao vocábulo por Otero Pedrayo é questão nodal para a

9. Publicado em 1931 pela Editora Nós.

10. É perceptível uma mudança entre os primeiros – e escassos escritos – e os do período de engajamento no galeguismo. Se há uma constância temática – a Galiza e os galegos – para o conjunto da obra, verifica-se no segundo momento uma ordenação balizada por um ideário político.

11. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1959).

12. Cf. FREIXANES, Victor F. (1976: 15-39).

13. Prefiro o emprego de ucronia – aquilo que não se situa no tempo – para indicar uma simultaneidade de tempos e expectativas.

14. Cf. LAPA, Manuel Rodrigues (1979: 47).

compreensão de sua hermenêutica e atuação política, pois a partir de uma perspectiva teleológica, o senhor do *Pazo de Trasalba* organizou o mundo e o porvir de acordo com a sua fé cristã. A *lonxanía* não é tomada como vocábulo literário empregado para tratar apenas daquilo que se deixa, mas, outrossim, uma *"cobiza do lonxe"* tal como formulado por Vicente Risco[15] no artigo 'O sentimento da terra na raza galega' (1920)[16].

Os escritores da *Xeración Nós*, Otero Pedrayo e Vicente Risco, entre outros, tomaram a *lonxanía* como idiossincrasia do *ser da Galiza* e lhe conferiram desenvolvimento teórico com vistas a uma ação política nacionalista. Há, junto a este grupo, a certeza de que essa *saudade* avizinha-se daquele *tempo melhor*. E é como *saudade do futuro*[17] enlaçada em uma chave religiosa que acompanhamos esta formulação, que surge a partir de várias imagens e metáforas, caso daquela *"tumba xerminal"* empregada por Otero Pedrayo no *Ensaio histórico sobre a Cultura Galega* (1933)[18] para tratar do sepulcro do apóstolo Tiago, e do devir da sociedade galega. Esta expressão revela a cosmogonia oteriana: apreensão e interpretação religiosa do mundo[19].

A escrita de Rosalía joga com estas mesmas ambigüidades e riscos, o verso é ali palavra tensa tratando de amores, caso de 'Bos Amores' ou da morte como se vê em 'Dulce Sono', ambos de *Follas Novas* (1880)[20]. Todavia, ressuma uma experiência doída e inconsolável que a autora persegue e crê de antemão não logrará exprimir:

> Tal com' as nubes
> qu' impele o vento,
> i agora asombran, i agora alegran
> os espaços inmensos do ceo,
> así as ideas
> loucas qu' eu teño,
> as imaxes de múltiples formas,
> d' estrañas feituras, de cores incertos,
> agora asombran,

15. (1884-1963).

16. Cf. RISCO, Vicente (1920). A aproximação neste caso entre Risco e Otero é compreensível pela familiaridade e afinidade entre estes vizinhos e amigos; no entanto, é preciso registrar que os seus trabalhos não se confundem. O problema do *território*, por exemplo, não é tratado da mesma maneira; Risco aqui está mais próximo de Manuel Murguía que Otero Pedrayo. Cf. DUARTE, Josias Abdalla (2003: 59).

17. Cf. DUARTE, J.A. (2003: 127).

18. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1933: 51).

19. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1951: 66).

20. Todas as referências a *Follas Novas* tomam a edição de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra como base (Vigo, Editorial Galaxia, 1993). Este poema é o de número 3 da série 'Vaguedás' (p. 119).

agora acraran
o fondo sin fondo do meu pensamento.

Filha de mãe fidalga e pai clérigo[21], a escrita de Rosalía de Castro materializa todas as nuanças e senões de uma vida marcada por exclusões. Anxo Tarrío Varela, entre outros, destacou como Rosalía estava ciente de que nascera numa região distante do centro de poder e que se exprimia numa língua diferente da dita nacional[22]. Condição de isolamento reconhecível em versos como aqueles dos *Cantares*:

Castellana de Castilla,
tan bonita e tan fidalga,
mais a quen para ser fera
ca procedensia lle abasta[23]

Por outro lado, Otero Pedrayo e os da sua tertúlia ressentem-se do engajamento político, o que significa que a escrita é lugar para exposição dos seus ideários e argumentos. O porvir junto a estes escritores guarda necessariamente uma esperança, pois a Galiza, tal como nos disse Eduardo Lourenço[24] acerca de Portugal, teria *"missão transcendente na história"*[25]. Certamente o credo político aí formulado não bastou para resolver as aporias presentes nos escritos de Otero Pedrayo e da *Xeración Nós*, no entanto, não há lugar aqui para dramas líricos.

Eduardo Pondal e a eleição do *bardo da raza*

Eduardo Pondal[26], que ao lado de Rosalía de Castro e Curros Enríquez, formava a primeira linha do *Rexurdimento* fora qualificado, já no século XIX, por Manuel Murguía como o *"bardo da raza"*. A eleição de Pondal por Manuel Murguía e, igualmente por Otero Pedrayo apresenta ligeiras distinções. Para Murguía, historiador da Galiza, atento descobridor e narrador das origens célticas interessava uma literatura que fosse par da gesta histórica. Neste caso, a obra de Rosalía de Castro não atendia com o seu andamento lírico e intimista às expectativas das narrativas grandiloqüentes.[27] Otero Pedrayo não diz o

21. Cf. DAVIES, Catherine (1987: 37ss.).

22. Apud VIEIRA, Yara Frateschi (1996: 37).

23. Cf. CASTRO, Rosalía de (1863: 108).

24. Cf. LORENÇO, Eduardo (1999: 10).

25. Há intenso diálogo – troca de artigos e visitas– entre os integrantes da chamada *Renascença Portuguesa* –Teixeira de Pascoaes e Leonardo Coimbra, entre outros– e os da *Xeración Nós*.

26. (1835-1917).

27. Estes apontamentos acerca da eleição do bardo da Galiza surgiram durante entrevistas com Ramón Villares Paz em julho de 2003.

contrário, mas ocupa-se, sobretudo, da procura alentadora do porvir cifrada no *télos* narrado por Eduardo Pondal.

Otero Pedrayo entendia que "debemos aceptar en primero termo, como exemplo e camiño luminoso para chegar ó dinamismo histórico da alma de Galicia, a estrofa bárdica de Pondal", e isto porque "Rosalía (era) desesperanza. Pondal, esperanza". A recepção de Otero Pedrayo destes dois poetas apóia-se na sua certeza de que "o desespero pode ser unha forza superior, dominadora do feito fortuito, exaltadora nunha dirección redentora"; mas apenas "a esperanza, mellor dito, a fé profunda de Pondal, abóia sobre os tempos, como o verbo mesmo da raza, indiferente ó acontecer histórico vive no fío do devir".[28]

b) Paisagem

A Poética de Rosalía de Castro, como afirma Otero Pedrayo, é "estaxe do esprito, fontela originaria" e que esta "lonxe da idade e con todos os zumes da historia" (1972: 52). Sugere lê-la como escritora afeita ao seu mundo, atada aos seus caminhos e lugares. A Paisagem, nesta perspectiva, surge prenhe de transcendência[29] e, segundo Otero Pedrayo, Rosalía de Castro "escuita a chamada d'um mundo máxico" e sabe conjugar "a idade de ouro e a futura Utopia".[30]

Rios correndo para o mar sugerem, nos seus versos, desaparecimento; esquecimento desejado por esta mulher de *corazón negro* – enegrecido pela dor e tristeza. Como se vê, nestes versos de 'As Torres d'Oeste' (*Follas Novas*) reproduzidos por Otero Pedrayo no seu discurso de recepção a Victoriano Taibo García:

> A i-augua corría
> polo seu camiño,
> e eu iba ó pé dela
> preto dos Laíños,
> sin poder cas penas
> que moran conmigo[31].

Tema caro a diversos segmentos dos nacionalismos galegos, a Paisagem, desde meados do XIX, não se confunde – pelo menos não totalmente – com aquela cantada pelos românticos e, outrossim, com a Paisagem buscada pelos escritores da *Generación del 98*.

---

28. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1933: 239).

29. Ver a propósito do tema da Paisagem em Rosalía de Castro a introdução de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra à edição crítica de *Follas Novas* (Vigo, Editorial Galaxia, 1993, pp. 33-34).

30. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1972: 58).

31. Cf. CASTRO, Rosalía de (1999: 375).

Com os desta última, a Paisagem dos galeguistas guarda a mesma preocupação com a tipificação dos habitantes de uma dada região a partir da ambígua definição do *sentimento da terra*. No entanto, circunstâncias como a criação do caminho de peregrinação à tumba de São Tiago no período medieval, dotou a região de uma trama de caminhos e cruzeiros, igrejas e sepulcros que ordenavam e qualificavam os espaços. O conhecido *Códice Calixtino* (século XII) no Livro 5º. já narrava este caminho, bem como as gentes e lugares que o peregrino haveria de encontrar.

Nos séculos seguintes, este que se tornaria um dos mais importantes centros de peregrinação cristã da Europa criou uma região de arraigada religiosidade. Autores como Otero Pedrayo praticaram um nacionalismo marcado pela fé cristã; isto significava que tomava a Galiza a partir de uma perspectiva temporal de natureza teleológica. E a Paisagem lhe interessava, sobretudo, a partir de dois problemas: a) ela é qual um relicário a presença atualizada de um santo, de uma batalha, ou da cultura *labrega*[32]; b) a Paisagem é criação e determinação de um *Primeiro*, e, segundo Otero Pedrayo, o homem, criação também deste *Primeiro*, buscaria a Paisagem que lhe era reservada. Este postulado serviu para que Otero Pedrayo, à maneira de Manuel Murguía décadas antes, afirmasse que os ditos povos célticos dirigiram-se à Hispânia como aqueles que buscam por uma *terra prometida*[33].

Verifica-se aqui um baralhamento de tempos na fruição da Paisagem, aí entendida em sentido largo. Reunindo *brétemas* e rias, homens e cruzeiros trabalha-se com uma chave de tempo múltiplo na qual o *passado* de um castro é *presente* para o aldeão que vive nas suas cercanias[34].

A cosmogênese oteriana

A premência de uma ordenação dos territórios e dos homens a partir da chamada *Generación del 98*, levaria escritores como Ortega y Gasset de "Muerte y Resurrección", a falar dos homens como "despaisados (pois) hemos perdido

32. Apesar de ter registro nos dicionários de língua portuguesa (do Brasil e de Portugal), tomo o termo na sua acepção galega, ou seja, *aquele que vive no campo*. A rigor, todos os dicionários registram este sentido, a diferença está na depreciação presente nos primeiros. O dicionário de F. J. Caldas Aulete, por exemplo, no verbete labrego reproduz excerto de Samuel Maia no qual se lê, que, a *"felicidade estaria em aguardar a velhice na sonolência intelectual do labrego que chega, no extremo da vida, a raciocinar como uma couve"* (Cf. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. 3ª. ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1948).

33. Vale lembrar que o celtismo, ou seja, a adoção da ascendência céltica dos povos galegos, fez parte de vários galeguismos na defesa e criação da sua *nação* no interior do Reino da Espanha. É preciso observar ainda que não raro este celtismo aproximou-se de uma visão messiânica do problema.

34. Esta formulação oteriana é bem conhecida do pensamento cristão, trata-se de passagem do Livro X das *Confissões* de Santo Agostinho.

el contato can nuestra paisaje. Y, sin embargo, nos es fuera donde notamos la perturbación, sino dentro de nosotros".[35]

A Metafísica, empregada como uma *ciência do motor do mundo*, daquilo que estaria para além do homem, inscrevendo-o numa moral cosmogônica, responderia às suas expectativas. Otero Pedrayo elaborou uma teoria acerca das temporalidades - históricas, geográficas e teológicas na qual a terra, desde a formação geológica, guardaria uma *consciência* – também invocada de maneira imprecisa como *consciência, alma*, *idéia, princípio vital*, entre outros tantos – sobre o devir. A sociedade, igualmente, levaria, segundo Otero Pedrayo, as marcas do movimento primigênio (fundador e norteador). Esse inatismo das idéias, de acordo com a perspectiva de Otero Pedrayo, tomava como referência às discussões acerca de um *Espírito* (*Geist*) nas Filosofias Alemãs do século XIX, como também, as Filosofias Cristãs (Santo Agostinho).

As rápidas transformações – aceleração dos tempos históricos – da sociedade espanhola entre as últimas décadas do XIX e início do XX exigiram uma apercepção da temporalidade que conformasse a sua fé cristã à ruptura então vivida. Destarte: a) Otero Pedrayo, de acordo com a sua visão religiosa do mundo, valorizava a História na mesma medida que esta deixa de ser o lugar de *realização plena* do homem; b) se a tensão entre o homem e a Natureza dinamizada nas filosofias e revoluções do século XIX evidenciava a finitude e fragilidade do primeiro, Otero Pedrayo elaborou uma abordagem que tomava esse mesmo homem num movimento de permanências. O *ser*, tal como sugere, era infinito e não pereceria. Resolvia, dessa maneira, aparentemente sem maiores conflitos, senão os da sua própria fé (cristã), o embate homem-natureza.

A cosmogonia oteriana, em linhas gerais, desenhava-se a partir de: a) ***Tempo cósmico*** ou, ***litúrgico***[36]: É o primevo e o criador, encerraria todos os demais.[37] Guardaria a *consciência* do momento da formação geológica e histórica; b) ***Tempo da Natureza***: Dentro da sua ética religiosa era a temporalidade da mudança e da imutabilidade, indicadas pela sucessão das estações do ano (movimento cíclico); c) ***Tempo histórico***: Inscrevia-se numa mesma dinâmica *litúrgica* e *natural* (da Natureza).

35. Cf. ORTEGA y GASSET, J. (1917). O autor tomou o nome *depaysé* da língua francesa para falar de *despaisado*; paisagem aqui tem sentido extenso, como indica o próprio autor (1917: 145), é o outro homem e tudo que o rodeia.

36. Otero Pedrayo empregaria vários termos –ritmos e ciclos– para qualificar as temporalidades, restrinjo-me aos termos que sugerem maior precisão. Ver a propósito R. OTERO PEDRAYO (1955: 113-177).

37. Cf. OTERO PEDRAYO, Ramón (1955: 136).

Conclusão

As notas de Otero Pedrayo assinalam a sua recepção –e de uma certa maneira a dos escritores do *nacionalismo cristão*– da literatura de Rosalía de Castro, e, estabelecem as imagens fortes do discurso galeguista que postulam.

Trata-se de uma fortuna crítica inseparável de uma acepção providencialista e que organiza a *história da Galiza*. Esta perspectiva teleológica é partilhada pelos escritores da *Xeración Nós* junto aos escritores da *Renascença Portuguesa*, com quem, aliás, trocaram escritos, cartas, visitas e votos nas primeiras décadas do século XX.

Curioso acompanhar, por exemplo, como a bandeira galega leva um cálice eucarístico encimado por uma hóstia, na qual recria-se a nova aliança *nacional* e religiosa da Galiza com o ressuscitado, e, a bandeira lusíada, já anotado por Eduardo Lourenço[38], leva a esfera armilar e nos lembra Portugal fundado por Cristo e descobridor de terras e mares. Lá como cá o *Futuro* incorpora-se ao *Paraíso*. Estes dois símbolos nacionais apesar de anteriores ao período aqui considerado, ou seja, foram confeccionados noutros contextos, são precisos ao comunicarem a crença comum desse grupo de escritores da *Renascença Portuguesa* e da *Xeración Nós* em um *télos* (nacional e transcendente).

BIBLIOGRAFIA

Obras de Rosalía de Castro e Ramón Otero Pedrayo

ROSALÍA DE CASTRO: *Follas Novas*. Edição de Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra. Vigo, Editorial Galaxia, 1993.

ROSALÍA DE CASTRO: *Cantares Gallegos*. 7ª. ed., Vigo, Editorial Galaxia, 2000.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Rosalía*. Vigo, Editorial Galaxia, 1985.

OTERO PEDRAYO, Ramón: «La memoria de las cosas» (entrevista). In FREIXANES, Victor F. (1976) *Doce Gallegos*. (tradução do galego para o castelhano do próprio autor). Barcelona: Plaza & Janes S.A, 1979, pp. 15-39.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Ensaio Histórico sobre a Cultura Galega*. Vigo, Editorial Galaxia, 1982.

OTERO PEDRAYO, Ramón: *Xelmírez ou o xênio afectuoso, creador e humorista do tempo románico. Vida e glosas à súa vida*. Vigo, Editorial Galaxia, 1993.

OTERO PEDRAYO, Ramón: «Ensaio sobor a paisaxe galega». In *Sereno e Grave Gozo: ensaios sobre a paisaxe*. Vigo, Galaxia, 1999, pp. 113-177.

38. Cf. LOURENÇO, Eduardo (1999: 98).

De Apoio

BÉRGSON, H: «Introdução à Metafísica». In *Os Pensadores: Bérgson e Bachelard*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo, Abril Cultural, 1974, pp. 17-58.

DAVIES, Catherine: *Rosalía de Castro no seu tempo*. Vigo, Editorial Galaxia, 1987.

GONZÁLEZ BERAMENDI, Justo: 'O ideosistema singular de Vicente Risco'. In RISCO, Vicente. *Teoria do nacionalismo galego. Edición crítica de X.González* Beramendi. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 2000.

LAPA, Manuel Rodrigues: *Estudos Galego-Portugueses*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1979.

LOURENÇO, Eduardo: *Mitologia da Saudade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA y GASSET, José: «Muerte e Resurrección». *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, tomo II, pp.145-150.

RISCO, Vicente: «O sentimento da terra na raza galega». In RISCO, Vicente. *Prosa Escollida: antoloxía*. Edición de Xosé M. Millán Otero. Vigo, A Nosa Tera, 1997, pp.195-209 (Publicado originalmente na revista *Nós*, nº.1, outubro de 1920).

TAIBO GARCÍA, Victoriano: *Rosalía de Castro precursora da fala. (e resposta de don Ramón Otero Pedrayo)*. Vigo, Real Academia Gallega/ Artes Gráficas Galicia S/A, 1972.

VIEIRA, Yara Frateschi: *Antologia de Poesia Galega*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

CAFE BAR BICOCA

XXXIV

BICENTENÁRIO DA MORTE DE BOCAGE

BOCAGE E FILINTO ELÍSIO

Fernando Alberto Torres Moreira
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Resumo: Bocage e Filinto Elísio são duas figuras incontornáveis do século XVIII literário e cultural português. Separados, em idade, por alguns anos, percorrem, mesmo assim, um trilho de vida que, em muitos aspectos, encontra muitas semelhanças e coincidências. A sua luta pela liberdade, as perseguições de que forma alvo por parte da Inquisição e do Intendente Pina Manique, a rebeldia, sem concessões, de ambos e a filiação num neoclassicismo de laivos românticos são provas bastantes e evidentes desta sintonia de "vida comum". Se a isto juntarmos a reclamação que dois assumem como herdeiros de Camões, em termos literários e de promoção da língua portuguesa, o quadro de associação entre os poetas fica (quase) completo. Acresce ainda, que Bocage e Filinto Elísio nutriam uma admiração recíproca expressa em textos por eles produzidos, o que contraria a tradição que uma certa crítica fez passar ao longo do tempo como que apostando numa animosidade entre os dois escritores que, a ter acontecido, apenas se manifestou ao nível dos seus herdeiros literários.

Palavras-chave: Liberdade; Língua; Despotismo; Inquisição; Pátria; Arcádia; Camões.

Em 15 de Junho de 1778, após ter escapado, onze dias antes, aos esbirros da Inquisição que o foram prender pela madrugada, um homem robusto, trajado de estivador e carregando um cesto de laranjas, entrava num navio sueco que o levaria ao Havre e depois a Paris, após uma viagem atribulada que demoraria cerca de um mês. Esse homem, que seguia sob disfarce, era o Padre Francisco Manuel do Nascimento, Tesoureiro da Igreja das Chagas em Lisboa, encomiado poeta e distinto tradutor, frequentador de salões literários, figura galante, possuidor de fortuna própria que lhe veio de um protector que, tudo o indica, era o seu verdadeiro pai, líder de um grupo de escritores que se travou de razões com a oficiosa Arcádia Lusitana chefiada por Correia Garção, amigo da família Pombal entretanto afastada do poder e de Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, opositor de um certo clero vicioso, adepto das novas ideias que sopravam de uma França pré-revolucionária e inimigo declarado da Inquisição. Aos 44 anos deixava assim para trás uma pátria amada que preencherá os seus textos até ao fim da vida, e à qual não mais voltaria, mas que com ele sempre viveu ao longo do seu exílio de 41 anos.

Nesse mesmo ano de 1778, Manuel Maria Barbosa du Bocage contava apenas 13 anos, preparava-se para assentar praça e frequentar a Academia Real

da Marinha que durante cinco anos substituiu pelos botequins lisboetas e por uma vida boémia onde coube a frequência dos outeiros literários; um desterro voluntário de seis anos por terras do Oriente fá-lo sentir na carne a dor da ausência pátria e refazer a odisseia camoniana. O regresso à pátria, o desgosto amoroso, a sua irreverência anti-católica e anti-monárquica levam-no à prisão e colocam-no sob a alçada da Inquisição; uma redenção forçada devolve-o à liberdade que viveu por pouco tempo, próximo da miséria.

É mais do que certo que os dois poetas não se conheceram pessoalmente – não é muito provável que um jovem de 13 anos frequentasse os mesmos locais de um quase velho de 44 anos… as suas vidas andariam por caminhos diferentes. Portanto, se o moço Bocage se cruzasse com o estivador disfarçado, a indiferença seria a reacção, naturalmente mútua. No entanto, muito na vida de ambos os unirá, desde logo porque marcaram, definitivamente, o tempo em que viveram (e mesmo o que partilharam de duas vivências que coincidiram por 40 anos, tantos quantos durou a vida de Bocage), e por paralelismos de percursos literários e de vida.

Amigos comuns como D. Leonor de Almeida, marquesa de Alorna (protegida e discípula de Francisco Manuel que, por sua vez, protegerá o poeta sadino, o qual, em reconhecimento, lhe dedicará o último livro que publicou em vida[1]), Domingos Maximiano Torres (Alfeno Cíntio), José Maria da Costa e Silva ou, entre outros, Nuno Álvares Pereira Pato Moniz fazem a ponte entre os dois. E, se Francisco Manuel do Nascimento protagonizou uma dissidência com a Arcádia Lusitana de Garção e Cruz e Silva por intermédio do grupo da Ribeira das Naus, Bocage assume, por sua vez, um estatuto de independência perante a Nova Arcádia com a qual depressa se incompatibiliza satirizando as famosas "quartas-feiras de Lereno"[2]. Ambos são poetas independentes, figuras cujos vultos são incomportáveis pelas estreitas regras das arcádias já que fazem da independência e do exercício da liberdade individual uma regra de ouro do seu *modus vivendi*. A abertura de novos caminhos mercê do afastamento das convenções e ortodoxias arcádicas foi a consequência e a sua contribuição para a poesia neo-clássica na sua caminhada em direcção a um romantismo emergente que já se vislumbra nos seus textos, particularmente em Bocage.

Mas, quando o furacão Bocage serpenteia pelas ruas lisboetas num final de século XVIII e início do século XIX em tudo perturbador para a vida histórica, social e política portuguesa, Filinto é, por essa altura, um velho de mais de sessenta anos, saudoso e cansado por um exílio que já se arrasta por longos

1. *Poesia de Manoel Maria Barboza du Bocage* dedicada à Ilustríssima e Excelentíssima Condessa de Oyenhausen, Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1804.

2. A Nova Arcádia reunia às quartas-feiras em casa do conde de Pombeiro José Vasconcelos e Sousa, um dos seus fundadores juntamente com Belchior Curvo Semedo (Belmiro Trastagano), Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selinuntino) e José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagídio).

anos e, sobretudo, *persona non grata* para uma aristocracia reinante protagonista da Viradeira a par de um clero e de uma Inquisição que, mesmo em queda acentuada, não o pode ver nem pintado (quanto mais presente) e que se servem do seu cão-de-fila Diogo Inácio de Pina Manique para o manter à distância.

O mesmo Intendente Manique haveria de enquadrar Bocage em 1797 e prendê-lo por autoria de papéis ímpios e sediciosos quando este se preparava para fugir do país numa embarcação que seguia para a Baía, no Brasil[3], remetendo-o de seguida para o poder inquisitorial. Manique tentou, mas não conseguiu, prender Francisco Manuel[4] vindo a interditar a circulação de textos seus com destaque para a epístola *Enquanto punes pelos sacros foros*, um texto editado pelo poeta pela primeira vez em 1791 e que mereceu da parte do Intendente, em 1803, um editorial público no qual se ameaçava com o degredo em África todo aquele que tendo em sua posse um exemplar o não entregasse no prazo de trinta dias às autoridades[5].

Apesar de não se conhecerem pessoalmente, os dois poetas "encontraram-se" do mesmo lado da barricada numa linha de pensamento iluminista de pendor político e social que absorveu os ensinamentos ideológicos patenteados na Revolução Francesa, os de Rousseau em particular. O livre pensamento (aliado a uma irreverência comportamental) é uma marca de ambos que, aliás, esteve na origem das perseguições sofridas, e a palavra liberdade tornou-se um tema recorrente nos seus textos. É certo que Bocage, talvez menos estruturado mentalmente do ponto de vista ideológico-político do que Filinto, o faz num registo mais poético, mais pessoal e egocêntrico, não deixando mesmo assim de denunciar o quadro despótico em que Portugal vivia; o seu poema/hino à liberdade é disso precioso testemunho:

---

3. Cf. *ANTT – Intendência da Polícia*, Livro 5, pp. 166 vº /167. Em informação de 7de Novembro de 1797, dirigida ao Inquisidor Geral, o Intendente Pina Manique dá conta da prisão do poeta Bocage e dos motivos que a presidiram: «Constando-se que nesta Corte e Reino giravão alguns papéis ímpios, e sediciozos, mandei averiguar quem seriam os autores deles, e encontrei que uma parte destes era o seu autor Manoel Maria Barboza du Bocage (…) que passados alguns dias também foi prezo a bordo de uma embarcação que ia fugido no comboio para a Bahia (…) Remeto também a delatação que me fez da cadeia o dito Manoel Maria Barboza du Bocage para que esse Sancto Tribunal lhe dê o peso que merecer».

4. Foram várias as tentativas de fazer regressar o poeta ao país com promessas vãs de que nada lhe aconteceria.

5. Cf. *ANTT – Intendência da Polícia*, Livro 7, 1 de Abril de 1803:

«Ao Digníssimo Ministro de Estado

Cumprindo o que V. Ex.a me insinuou em Avizo de data de 16 do prezente sobre o sediciozo escrito intitulado Epístola ao M.to Rev.do Pe. Frey José de Carmello, estampado segundo dizem em Londres em 29 de Novembro de 1791 e que clandestinamente se tem espalhado neste Reino há poucos tempos; (…) Lembrame que para executar aquella Real Ordem seria necessário que eu fosse authorizado pelo P. R. N. Sr. para mandar afixar uns Editais nesta Corte e Comarcas do Reino para que todo aquele que tivesse na sua mão estes dois papeis da dita Epístola e o Hyssope Poema Herói-cómico, os fizesse entregar (…) no termo peremptório de trinta dias e no caso não esperado que assim não cumprissem ficarem sogeitos á pena de hirem degredados para hum dos Prezidios das Colónias deste Reino».

Liberdade querida e suspirada
Que o Despotismo acérrimo condena
(…)
Liberdade gentil, desterra a pena
Em que esta alma infeliz jaz sepultada,
(…)
Vem, oh consolação da humanidade
(…)
Vem, solta-me o grilhão da adversidade.
(Bocage, 2004, vol. I, 297)

A liberdade dos versos bocageanos é a da trilogia da Revolução Francesa, mas é também a liberdade interior, da vitória sobre si mesmo, neste caso bem diferente do que se passou com Francisco Manuel que fez dela a palavra-chave do seu discurso poético-político denunciador sem descanso do fanatismo religioso, da opressão, da tirania despótica, dos valores que sustentavam o regime caduco vigente em Portugal. Por isso, Filinto Elísio canta Jean-Jacques Rousseau,

Tu, bom Rousseau, c'o a tocha da Verdade
(Aborrida dos reis!) alumiaste
Os povos, e a ser livres os ensinaste,
Sinalando os forais da Liberdade.
(Filinto Elísio, 1818, T. IV, 176)

a "feliz América" e a "ilustre França", Benjamin Franklin e George Washington e celebra, repetidamente, no dia dos seus anos e na data da sua fuga à Inquisição, a sua condição de exilado, mas livre

(…) falei, sem mordaça inquisitória
Escrevi, sem temer malsins censórios,
Dei dous trincos bem rijos para os Bonzos,
E mais dous para os Naires.
(Idem, T. V, 220)
porque, ainda nas suas palavras,
O Homem nasceo para ser livre
Livre em suas acções, nos seus conceitos,
E livre em largamente derramá-los,
Quanto à sociedade ventura não empecem.
(Idem, *ibidem*, 429)

O primeiro biógrafo do Padre Francisco Manuel do Nascimento, o francês Alexandre Sané[6], apresentou o escritor como um disseminador das ideias revolucionárias cujas obras eram lidas em segredo e também como um mentor de gerações visitado por todo o português que demandava Paris. Fazendo do verso uma arma de intervenção política, Filinto é, simultaneamente, um mentor de poetas e uma referência política: afinal, ele era o prestigiado e louvado poeta que vivia na França livre, que a cantava por isso mesmo, que elogiava os seus heróis, em particular o já nomeado Rousseau que, para o poeta, deu a regra "com que os homens se igualam" (1818, T. V, 199) e lhes apontou "O rumo de ser livres, de ser homens" (Idem, 201).

O pensamento filintista era, com toda a probabilidade, conhecido por um Bocage atento e, também ele, adepto dos novos rumos políticos que tomava a França. Havia, em consequência, uma empatia ideológica entre ambos: sabemos o quanto Manuel Maria apreciou as ideias propagadas pela Revolução e como, melhor que ninguém, Francisco Manuel do Nascimento as disseminava por cá…

Bocage terá sido um dos receptores mais interessados pelos versos que Filinto, para ganhar a vida, fez circular em Portugal em folhetos avulsos; sabemos que foram muito apreciados talvez porque neles se observa, não apenas uma forma de poetar, mas uma sentida expressão do tempo vivido e também porque provinham de um celebrado poeta. Bocage não podia ficar alheio à força vital dos versos de um perseguido pela Inquisição que também ele detestava, de um homem culto e mestre reconhecido na arte de poetar.

Além de escritor, Francisco Manuel combateu arduamente os maus poetas exercendo uma intensa função crítica; não era de fácil elogio sendo até um crítico duro e implacável; bem comprovou a sua ira o seu grande amigo e protector António de Araújo de Azevedo, conde da Barca, que também escrevia uns versos (sob o pseudónimo de Olindo) e teve a ousadia de traduzir Horácio, uma tradução que lhe valeu de Filinto um poema sarcástico e jocoso:

> Esse Horácio em Latim
> E ess'outro traduzido
> Cada um seja, a seu Nume (quanto a mim)
> Por dívida of'recido.

6. Alexandre Sané foi um jovem francês que aprendeu a língua portuguesa com Francisco Manuel e publicou em França uma selecção das odes do poeta português com uma introdução constituída por uma pequena biografia do autor que alguns sustentam ter sido elaborada por Francisco José Maria de Brito, o que não nos parece muito provável já que Sané conviveu anos com Filinto e, portanto, estava de posse dos elementos que figuram nessa biografia. Cf. SANÉ, Alexandre (1808) *Poésie Lyrique Portugaise ou Choix des Odes de Francisco Manoel*, Paris, Chez Cérioux Jeune.

A Vénus, o Latino; e o Lusitano
Of'reçam-no a Vulcano
(Idem, IV, 286)[7]

Outros dos seus amigos (para não falarmos de adversários como Félix Castrioto ou a Viscondessa de Balsemão) provaram na pele as marcas críticas da sua afiada pena. É, pelo menos, o que nos conta José Agostinho de Macedo em *Os Burros* (1835, Paris, Oficina Tipográfica Casimir) referenciando duras apreciações de Filinto a obras de amigos seus como Francisco José Maria de Brito ou Vicente Pedro Nolasco da Cunha.

Mas, se não teve qualquer pejo em criticar obras de amigos e de outros poetas da sua geração (o que só atesta a sua imparcialidade judicativa), Francisco Manuel também sabia reconhecer a qualidade e não se cansou de elogiar Correia Garção, António Dinis da Cruz e Silva ou Domingos Maximiano Torres cujos méritos literários coloca acima dos seus. E também Bocage: o poeta era conhecido pelo seu talento – William Beckford dá-nos conta disso numa das suas cartas – mas foi Filinto quem lhe pôs o carimbo da qualidade e a sancionou *urbi et orbi* nos seguintes versos em que anuncia a passagem de testemunho:

Lendo teus versos, numeroso Elmano
E o não-vulgar conceito, e a feliz frase,
Disse entre mim: «Depõe, Filinto, a lira
Já velha, já cansada:
Que este Mancebo vem tomar-te os louros
(…)
Desceo Apolo, e o Coro das Donzelas
À morada de Elmano; e esse, que outrora,
Canto nos dava nome, o pôs na boca
De novo amado cisne.
(Idem, 1817, T. I, 232)

São palavras sinceras de alguém que sente o prazer de ver surgir um continuador prestigiado, um novo génio, que não tem qualquer rebuço em celebrar numa atitude humilde de render da guarda; podemos pensar que Filinto quis cavalgar a glória crescente de Bocage, mas fica mesmo assim o registo das suas palavras…

Conta-nos Teófilo Braga que, quando Francisco Manuel escreveu estes versos, Bocage travava uma «(…) luta de sátiras virulentas contra os poetas da

7. Segundo Inocêncio (1859, T. I, 88-89) Araújo terá ficado tão incomodado com a apreciação do seu protegido que não publicou em vida as suas traduções de Horácio. Frise-se, no entanto, que a amizade entre os dois não ficou afectada com este facto.

Nova Arcádia» e se sentira, em consequência, apoucado por esses versistas medíocres (Teófilo Braga, 1901, 331). O texto filintista foi um lenitivo fantástico, um verdadeiro triunfo e a melhor arma que Elmano podia usar contra os detractores dos seus versos – a autoridade de Filinto era, por esse tempo, pouco menos que inatacável!... E Bocage agradeceu ao poeta exilado o seu gesto, aceitando os elogios e vituperando sarcasticamente os seus críticos na *Ode ao Senhor Francisco Manuel do Nascimento, em resposta à ode precedente*:

> Zoilos! Estremecei, rugi, mordei-vos
> Filinto o grão Cantor, prezou meus versos,
> (…)
> O imortal corifeu dos Cisnes lusos
> Na voz da Lira eterna alçou meu nome.
> Adejai, versos meus, ao Sena ufano
> De altos, faustosos, marciais portentos,
> E ganhando amplo voo após Filinto,
> Pousai na eternidade em torno a Jove.
> (…)
> Fadou-me o grão Filinto um Vate, um Nume,
> Zoilos! Tremei. Posteridade! És minha.
> (Filinto Elísio, 1819, T. XI, 28)

Parecem-nos bastantes estas palavras para se aquilatar do quanto foram reconfortantes para Bocage os encómios de Filinto e quanto ele o admirava. Uma simples comparação dos dois textos assinalados atesta a apreciação recíproca entre o velho poeta laureado e a nova estrela do firmamento poético, o novo cisne. Teófilo Braga entende que esta admiração trouxe animosidades contra Filinto, em especial dos que contestavam o gosto elmanista; mas o escritor não se importou com o facto e vazou, numa outra ode em que encarece o valor de outros poetas, o lamento pelo facto do destino lhe não ter permitido conviver com o poeta sadino, de o ouvir recitar os seus versos:

> Quão muito, e muito mais do que eu valião
> Garção, Elpino, Alfeno!
> E tu, Bocage, a quem negou-me o Fado
> Ouvir-te (…)
> (Filinto Elísio, 1817 T. III, 126)

Estas palavras reforçariam a convicção expressa por Bocage do sortilégio de ser admirado por Filinto que coloca junto de deuses e entidades míticas: «Caro a Febo, a Filinto, a Lísia, à Fama» (Bocage, 2004, 355).

Falecido Bocage à beira de completar 40 anos, Filinto reforçou uma vez mais o alto conceito em que tinha Elmano escrevendo-lhe um elogio fúnebre

em forma de epicédio, numa reiteração da sua crença na justa homenagem que lhe fizera ainda em vida. Esta morte foi um choque para Francisco Manuel que recebera pouco tempo antes o terceiro tomo das rimas que Bocage fizera publicar em 1804 e lhe enviara como forma de agradecimento; daí retirou Filinto uma das epígrafes que ilustra o seu poema fúnebre *Epicédio à Morte do Exímio Poeta Manoel Maria Barboza du Bocage*: «Saudade perennal geme, e avalia / Thesouro, de que he cofre a sepultura».

Mais uma vez, num poema longo de 210 versos ponteado por excessos mitológicos, a expressão sincera de admiração vem ao de cima numa celebração do homem Bocage e do poeta Elmano Sadino:

(…)
Olha um Bocage, glória do áureo Tejo,
Nesta era alto prodígio
Brasão desta orbe. Ascosos vermes pasce
(Ultraje inevitável!) no jazigo.
(…)
Teus sacros versos, que silêncio e pejo
Plantam nas línguas, plantam nos semblantes
Dos Mestres do áureo plectro
(…)
Perderam a toada
Que lhes vinha do peito altivo e forte,
Onde as Musas os sons lhes afinaram
C'o délfico alaúde.
(…)
Morram Ingenhos grandes, quais Bocage!
(..)
Vêm de Mântua o Cantor, e Horácio, e Píndaro;
Com mil aplausos, ledos apregoam:
Não cede à Itália, à Grécia
A Lusitana Musa. – Tecei c'roas
De hera e louro a BOCAGE. Nós, saudosos
Dizemos: «Vale, ELMANO!»
(Filinto Elísio, 1817, T. III, 149-157)

Camões cruzou-se nos caminhos de ambos. Se Bocage, no esforço de imitação do modelo clássico, seguiu o poetar camoniano, e foi também em perseguição das vivências que melhor lhe possibilitassem a percepção do sentimento poético do vate humanista, já Filinto usa o autor d'*Os Lusíadas* também como modelo a seguir na restauração das letras e dignidade da língua portuguesa pois afirmava-se como «(…) o Alumno mais adorador que Camões teve n'estas eras» (Filinto Elísio, 1817, T. I, 201), resgatando-o de um didatismo quase exclusivo em que, por esse tempo, tinha sido encerrado. Se Bocage

reclama a semelhança com o fado camoniano para si, Francisco Manuel tornou--se um foco difusor da poesia do poeta num momento em que o apelo ao orgulho pátrio fazia todo o sentido – o rei estava no Brasil e o país era governado pelo inglês Beresford.

Marcados por um destino que os fez penar amargamente, Filinto Elísio e Bocage cruzaram-se nos gostos literários (com Camões à cabeça) e tiveram de fazer da escrita o seu parco ganha-pão. As amizades que amplamente celebraram não obstaram às dificuldades vividas depois de caírem em desgraça perante o poder político-religioso; Filinto foi poeta, Bocage também; Bocage traduziu, o mesmo fez Filinto; agitadores de consciências, um e outro foram perseguidos por motivos políticos e religiosos; ambos protagonizaram um patamar prévio de afirmação do movimento romântico em Portugal; as polémicas satisfaziam o ego de cada um e o espírito provocatório estava-lhes no sangue.

Poetas de gerações distintas, nem por isso deixaram de cultivar uma mútua admiração e os ismos adversários futuros (filintismo / elmanismo) foram, como é de regra, mais um puro produto de seguidores radicais do que o resultado de uma qualquer teorização pessoal que tenham desenvolvido intencionalmente.

Para a posteridade fica essa antevisão de Francisco Manuel do Nascimento para com os méritos de Bocage, certamente porque os reconheceu no jovem poeta, mas também porque viu nele o continuador natural do seu próprio trabalho e, por aí, o futuro da poesia portuguesa… donde os seus elogios.

BIBLIOGRAFIA

AN / TT – *Intendência da Polícia*, Livro 5, pp. 166vº / 167.

AN / TT – *Intendência da Polícia*, Livro 7, 1 de Abril de 1803.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (1804). *Poesia de Manoel Maria Barboza du Bocage*, Lisboa, Officina de Simão Thadeo Ferreira.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du (2004). *Obra Completa*, 7 vols., Porto, Edições Caixotim.

ELÍSIO, Filinto (1817-1819). *Obras Completas*, 11 vols., Paris, A. Bobbée.

SANE, Alexandre (1808). *Poesia Lyrique Portugaise ou Choix dês Odes de Francisco Manoel*, Paris, Chez Cérioux Jeune.

SILVA, Inocêncio (1859). *Dicionário Bibliográfico*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional.

PASSOU VIDA FOLGADA E MILAGROSA. O POEMA ERÓTICO *RIBEIRADA*, DE BOCAGE, COMO METÁFORA DO EMBATE CONTRA O ANTIGO REGIME PORTUGUÊS.

José Maurício Saldanha Álvarez
Universidade Federal Fluminense

Resumo: Manuel Maria Barbosa du Bocage foi um intelectual da Ilustração portuguesa, cujo embate contra o Antigo Regime incluiu seu deslocamento da base fideísta do súdito e da família alargada cujo pai simbólico é o monarca para uma solidariedade individual e fundada na nação. Analisamos seu poema erótico *Ribeirada* como uma escrita de fármaco que se propõe a ser uma arma de combate, colocando a nu sob os embates da sátira burlesca, o despotismo sem peias do Antigo Regime.

Palavras-chave: Fármaco, Antigo Regime, Fideísmo, Ilustração.

Na minha infância, Bocage foi um mito e, como Hércules, praticava proezas estupendas. Como um Prometeu, trazia para os homens o fogo da sexualidade, cujo calor os aquecia, iluminava e alegrava suas vidas. Transcendeu o herói fescenino e iracundo, impudico e vulgar, femeeiro e fornicário com que muita gente ainda hoje se escandaliza e intenta purificar de culpas reeditando o Santo Ofício da Inquisição. Pretendemos neste ensaio tematizar sua luta contra o Antigo Regime português por intermédio do texto erótico, satírico e burlesco. Nossa leitura será uma operação de caça furtiva, dentro dos parâmetros cunhados por Certeau. Tendo como alvo o poema *Ribeirada*, detectamos o jogo alegórico e metafórico, onde a crítica ao Antigo Regime nos permite mediar o conteúdo popular do texto rabalaiseano, com a recuperação realizada por Bakhtin. Trabalharemos com o que I. A. Richards denominou de tópico e veículo do processo metafórico demonstrando que o monarca foi figurado por intermédio do desejo destrambelhado e da arma fálica do Ribeiro. A representação do Antigo Regime português como um sistema coercitivo que, por suas práticas, impedia o acesso de Bocage à felicidade e à liberdade.

O território da política

Iniciemos pela entrada da história política, que, acordo com Le Goff e Pierre Nora, seria "a história das intervenções coerente e voluntária dos homens, em todos os domínios onde são resolvidos os seus destinos". (Nora e Le Goff,1995, 183.) No vocabulário do Antigo Regime, nas derradeiras décadas do século XVIII, política não tinha o mesmo significado que tem no presente,

quando é representada pelos emblemas dos partidos políticos, do voto universal e da democracia legitimando o atual estado de espetáculo (Bobbio e Pasquino, 1999, 954). Em Portugal, nos idos de 1783, de acordo com o discurso da segunda escolástica, o monarca representava a cabeça do corpo nacional. Por conseguinte, a identidade de um súdito português, residia na fidelidade ao seu monarca e a seu Deus. (Hespanha, 1993, p. 67.) Quando Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) ingressou na Real Marinha como cadete na Academia dos guardas marinhas, tornou-se parte do corpo do rei, no tempo em que se completava a obra centralizadora da monarquia portuguesa empenhada em arrecadar poderes "*periféricos",* consolidando o Estado de polícia. Como intelectual Bocage situava-se nessa zona de penumbra onde o pensar e o fazer poesia, como atividades de profecia. Com um pé na dupla revolução do século XIX, produz sua poesia profetizando uma nova história do futuro (Bénichou, 1999, p. 9).

Para Wunenburger, uma sociedade é engendrada de forma artificial pelos homens que a compõe e que produzem instituições que, beneficiando alguns, jugulam os demais à dureza de um contrato já petrificado. Tal contratualismo, por sua vez, exigiu para legitimar-se, uma arquitetura de representações, valores e crenças fundamentadas na razão utilitária e no imaginário. (Wunenburger, 2001, p.15) Quando sua abusividade se perpetuava, só uma revolução pode alterá-la. A sociedade do Antigo Regime, por outro lado, enredava o súdito numa trama de obrigações sociais, herdadas de contratos oriundos do remoto tempo da sociedade tripartida. Ela formou, para Le Roy Ladourie, uma "espèce de famille 'hiperlarge' et dirigée par une prestigieuse patriarche, en la personne du tenancier du trône" (1987, p. xviii). No tempo do Bocage, o indivíduo moderno lutava para sair dessa crisálida e atingir a sua auto-realização, construir uma identidade não mais sujeita ao binômio súdito-crente. Almejar o direito a vida, ao desejo e à felicidade sob as iluminações da razão. No império português, o sentido do governo de si e a economia do dom, integravam-se numa rede clientelística contrária em sentido ao *ethos* do *self made man* burguês. O acesso e o usufruto dos bens simbólicos advinham das multiplicadas instâncias intermediárias, das relações de clientela, dos amigos, da parentela. Bocage, sempre logrou obter o apoio de amigos, parentes e inúmeros protetores em quem se "encostou". Assim ocorreu no episódio de sua deserção da guarnição de Damão quando se refugiou em Macau protegido pelo governador Lázaro da Silva Ferreira. Em toda a sua vida, amizades e padrinho influente lhe valerão como um substituto sempre periclitante do mercado. As amizades seguiam o principio aristotélico da assimetria, onde o intermediário despontava como um fator de consolidação e estabilização da ordem imperante na sociedade do Antigo Regime. O afloramento da individualidade e do eu moderno em Bocage, já dentro de um espírito liberal, demonstrou a estreiteza

da economia do dom clientelístico, indispensável negociar o "*effectus*" em toca de "*affectus*".

Nas últimas décadas do século XVIII, o destino de um jovem português razoavelmente ilustrado e imaginativo, era assaz limitado. Como lhe era vedado trabalhar com as mãos, restava almejar o enobrecimento, ingressando na máquina régia destinado a ser clérigo ou militar. Como Bocage não se decide pelo matrimônio, permanece apto às duas carreiras. De certa forma, antecipa na *práxis* existencial como o ocorrerá em sua poesia, um *avatar* romântico, recusando-se, como indivíduo, a ingressar na ordem pela porta do esponsório apesar da *Gertrúria*. Tal ato pode ser a recusa a um papel social previamente destinado ao súdito no teatro da existência. Pode-se falar em um complexo de Abelardo designando a misoginia de philosophes europeus, muito embora tal conceituação só se aplique em parte a Bocage. Nessa época verdadeiramente prolífica, "ce nouveau clerc manquerat ao devoir de procriation" (Masseau, p.147). Bocage refaz seus vínculos familiares simbólicos na *recherche* de sua identidade. Distancia-se do corpo do rei, pai castrador e de sua família simbólica alargada, exilando-se para uma região do corpo dominada por Eros e Príapo, onde somente ele é o senhor.

Os limites das Luzes na ocidental praia lusitana

Durante o século XVIII, em alguns países da Europa Ocidental, os espaços da sociabilidade existentes nas grandes cidades européias constituíram o reino e o teatro da crítica, sendo que os cafés, pontos de reunião do submundo literário, constituíram na França, a oposição ao *salon* elegante (Darnton, 1987, p. 38). As Luzes na Europa, prepararam o advento da dupla revolução que fez surgir o mundo contemporâneo e o indivíduo moderno (Falcon,1993, p. 103). Este movimento intelectual produziu frutos robustos nos diferentes campos da arte, da cultura e das ciências num cenário europeu contraditório (Burke,1992, p. 131). Em Portugal, as tímidas mudanças ocorridas, circunscreveram-se no círculo apertado dos aparelhos régios do poder (Maxwell,1999, p. 11), acrescidos pelo retorno de exilados, agentes modernizadores apodados de "*estrangeirados*" e que modernizavam alguns costumes. Na Lisboa de Bocage, o reino da crítica foram os cafés, os botequins e os lupanares. Ambientes onde se reunia uma platéia formada cuja tipologia, onde entrava desde o fidalgo até o contrabandista, desde tocadores de viola, rufiões, prostitutas, até bandidos e soldados.

Por outro lado, no interior da Igreja estatal portuguesa, a feroz batalha travada pelos controle da educação foi vencida pelos modernos oratorianos, detentores de proteção régia, sobre os desgastados jesuítas. Anos mais tarde, também Bocage receberá eficaz proteção do Oratório. Com o regalismo

praticado como política de estado, a coroa exerceu total controle sobre o clero (Espanha, IV, 297P). Por outro lado, o aperfeiçoamento do direito penal da Ilustração, produziu sob o despotismo pombalino, a introdução a sutil diferença entre o delito praticado no âmbito religioso e moral, denominado pecado, e o praticado na circunscrição do domínio estritamente criminal de uma lei civil (Foucault, 2001: 80). Nessa estratégia de equilíbrio social do poder, indivíduos como Bocage integravam a nova audiência de cidadãos ilustrados para quem se remetia uma escrita jurídica permeada pela ordem "ideológica" (Hespanha, 4: 255). Quando foi preso em 1797, por causa do poema *Verdades duras,* conseguiu, graças ao suporte de amigos influentes, ser conduzidos da Intendência de polícia para o cárcere da Inquisição. Não era o criminoso a quem os novos regulamentos penais se aplicavam e sim um *viciado*, um pecador.

Militares, os limites das Luzes

A função tradicional da nobreza, como "defensores", foi no passado, o mister das armas. Desde a guerra dos Cem anos e o advento das modernas armas de fogo deslustrou-se muito sua função. As classes médias pareciam procurar a carreira das armas por falta de opção empregatícia. O britânico Costigan afirmou que a carreira militar em Portugal era tão desprestigiada que nela só entravam "o refugo dos outros serviços" (Santos et al. 1987, 43). Seu compatriota, Southey, afirmou existir dois modos de burlar o serviço militar em Portugal: "casar-se ou fazer-se monge" (Santos, 1987, p.42). As armas, apesar de desprezadas, eram para estes varões assinalados, um poderoso fator de ascensão social. O avô materno de Bocage bateu-se gloriosamente como mercenário no Rio de Janeiro em 1711, quando enfrentou o ataque desfechado pelo francês Duguay-Trouin. Por outro lado, a guerra moderna incorporou doses maciças de conhecimentos científicos como foi o caso da artilharia (Gouveia, Monteiro, p. 202). A engenharia militar francesa, graças às técnicas desenvolvidas por Sebastião Le Prestre, marquês de Vauban, inspetor geral das fortificações francesas no século XVII, tornou-se uma «*arte*» (Chaunu, I, 57). Oficiais destas armas eram respeitados e suas práticas diluíram privilégios do nascimento, um dos avatares do Antigo Regime. (Chaunu, I, 227) Quando Bocage ingressou na marinha militar, cujas despesas de manutenção tornavam-se crescentes nas derradeiras décadas do XVIII, (201) o mar era uma via vital de comunicação para um império decadente que se dispersava pelo mundo (395). Sob as Luzes, o ingresso nas Academias Militares, ao menos na França, passou a ser por mérito. A armada britânica, vencedora em Aboukir e Trafalgar, dispunha de uma oficialidade composta por homens educados que, apesar de oriundos de estratos sociais inferiores, eram estimulados a dar o melhor de si no real serviço, visando promoção e enobrecimento e emulação.

Corpo fodaz e libertário

Para Barthes, a escrita de alguns autores em determinadas circunstancias apresenta excessos de linguagem que antecipam uma revolução em curso. Uma vez que não existe "linguagem escrita sem alarde" os excessos antecipam rompimentos simbólicos dos antigos juramentos, contratos, códigos, discursos. Os novos protocolos são jurados e escritos com a perda de vidas e tendo como tinta o sangue, pois uma revolução faz surgir a "consagração cívica pelo sangue" (2000, p. 21). Também ocorreu uma explosão descontrolada da libido. Para Starobinski, apesar de paradoxal, "o libertino recorre à razão e arma-se de argumentos morais."(1988,p. 35). A reivindicação da sua singularidade sexual exacerbada insere-se num código referencial do intelectual deste tempo. (Masseau, 1994, p. 147) Quando as noticiais da Revolução ecoam em Portugal, no ano de 1790, o poeta assim a saudou: " Liberdade, mãe do gênio e do prazer" (Apont.12). A escritura apaixonada que engendra uma revolução é sensual, é moral, é sexuada, conforme se pode assinalar na nas escabrosidades panfletárias escritas durante os anos que precederam o 14 de julho de 1789 (Darnton, 1987, 40-43). Derrida, por uma outra via de análise da escrita, denomina de fármaco ao texto que constituiu uma ambígua "medicina" na produção do sentido. Torna-se, portanto, na duplicidade típica da letra, "remédio e veneno e se introduz já no corpo do discurso com toda a sua ambivalência". Operando graças à sedução, "o fármaco faz sair das vias e das leis gerais naturais ou habituais" o curso da palavra, e ela se torna agente transformador (Derrida, 1972, p. 87). Seria talvez, trazermos aqui, como exemplo o caso da referencia ao tropo da Razão, quando o poeta, dividido, ambivalente, indaga e sacode o poema: "Razão, de que me serve o teu socorro?" (Apont. 55). O poema a *Ribeirada* pertence à escrita do alarde da turbulência e ambivalente. Sua insolência foi exercitada na distancia mínima que medeia entre o que envenena e o que cura.

Também a vida pessoal de Bocage demonstrou, como intelectual e autor, a solar certeza da própria importância histórica e artística. Foi um poeta, lugar e autoria onde se processou a intertextualidade portuguesa desde Vicente, Camões e Vieira. Nele foram recicladas as escritas que refletiam os lampejos liberais e o brilho inaugurador da radicalidade romântica. Também o movimento antagônico de despir-se da inculcação vital e pedagógica de séculos de Antigo Regime, recorda a noção de recriação fantasmagórica deste complexo momento. Robert Marthe, por outro lado, também nos faz perceber uma raiz romântica que pode conectar-se a um princípio de recuperação autoral que sai em busca da infância, do primitivo, da raiz e da origem. Daí o emprego de metáforas perfilhando o fantástico, o macabro, o cruel e o fescenino (2002, 105). Pode ser que seu anelo de retorno às origens refaça o equilíbrio rompido. Nesse ponto, é fecunda a reflexão trazida ao debate por Berardinelli, quem nos

faz ver no poeta Bocage não o autor da morte, mas o criador dominado pela pulsão do amor e da vida (2000, II). Batendo a caça na espreita dessa pista, seguimos Foucault para encontrar no poeta Bocage, um sujeito dotado de subjetividade constituída na estreita correlação com a historicidade de seu tempo. Sua linguagem, já construída e dominada, mostrava-se "desdobrada e dada". Por outro lado, articulando-se com a noção do fármaco, a letra por ser originária, associa o autor a uma época que não é a dele desvencilhando-o de tudo o que for do seu tempo. Desta forma, sua vocação marítima, sua viagem ao fundo do império refazem as pegadas de Camões; Bocage procurou integrar-se numa linhagem de significado como profetas dedicados a essa tarefa sem reservas. O emprego da alegoria parece ter sido importante instrumento de edificação das almas e convencimento das mentes na oratória sacra nas escritas do Antigo Regime português (2002, p. 322). Utilizava-se a eficaz alegoria do corpo humano como uma máquina, representado pelo coração, órgão centralizador que figurava o príncipe no governo do reino. A metáfora, porém, exigiu em seu emprego literário, a acurada precisão da balística. Para Richards, ela entra em cena sob o estandarte de três suportes teóricos: o tópico, o veículo e o fundo. O veículo na *Ribeirada* é o negro fornicário; o fundo é o Portugal do Antigo Regime, e a tensão entre o tópico e o veículo onde se escamoteia a figura do rei e do quadro discursivo das instituições do Antigo Regime. Rousseau, no mesmo horizonte, escreveu que " Pour peu qu'on ait de chaleur dans l'esprit, on a besoin de métaphores ou de d'expressions figurées pour se faire entendre" (Rousseau, Heloise II, 16).

Um mangalho como um cetro

A *Ribeirada*, poema provavelmente escrito em 1785, narra num único canto, as proezas do personagem Ribeiro. O "azevichado herói" metaforiza o monarca no concerto dos poderes do Antigo Regime. No entanto, o duplo corpo do rei, expressão que consagrou Kantorowicz, é objeto reconfigurado. Suas instituições arbitrárias anti-racionais e ultrapassadas produzem um deslocamento do centro, coração ou a augusta cabeça para um lugar situado baixo do ventre: o sexo onde localiza a sua potência destrambelhada, Bocage faz a "descrição do horrendo malho". Malho e cetro, figuras de linguagem, estruturas metafóricas que povoam e são incorporados ao léxico da imaginação social. Desse ponto de vista, a capacidade de prever o irreal, e de ter visões que conectem monarca e negro fornicário, nos apoiamos em Wunenburger, para quem: "l'imagination politique confirme, s'il en était besoin, que l'homme vit de visions, de prévisions, de rêves, d'ideaux, qui ne deviendraient jamais des obligations bonnes d'une raision sans as perpetuelle énergie créatice que comble les vides laissés par la nature et la réalité" (Wunenburger, 2001, 109).

Um sistema político "moderno," seguindo o ideário revolucionário e liberal, deveria promover a felicidade mediante o gozo geral e duplicar os direitos. O potente personagem, por ser só desejo, e desejo bruto, ignora que as senhoras e donzelas almejam atingir o deleite e não ficarem doloridas ao serem forçadas por tais "porrões". A mulher do Ribeiro toma consciência da opressão que a submete tão membro tão volumoso que quando seu dono se põe de pé, bate "com os focinhos nas canelas". Diante da ameaça ela planeja fugir e "vingar-se do horrível brutamente, ornando-lhe de cornos toda a fronte". Ela sabe que a submissão representa a derrotada: "porque se uma mulher quiser perder-se, até feita em picado há de foder-se". O capital alegórico do Antigo Regime é cantado em tom paródico, sendo o cetro metaforizado pela "porca descrição do horrendo malho". Diante dele, os áulicos e satélites do Antigo Regime tornam-se "putas" que ao brutal instrumento "rendem vassalagem".

A ação do poema se passa sob o "longo e denso véu da noite escura, das estrelas bordado já se via". A metáfora da noite é um tropo, pois não são apenas as trevas da ignorância e da superstição que simbolizam o sistema absoluto. O dia é o domínio da religião oficial, é o domínio do monopólio da violência legítima por parte do Estado. Preferir a noite, como epifenômeno, é furtar-se mais uma vez ao estatuto de súdito e fiel. É ser inconfidente quando poeta canta: "Hó retrato da morte. Hó noite amiga". É possível ler uma inversão tematizada pelo tempo da noite. É, pois, dormindo nesse tempo noturno em seu leito, matizado por cagadelas de pulgas, que a "horrenda criatura os tenebrosos membros estendia", e seu membro ao cair "fazia sobre o chão medonho estrondo". A cabeça do Ribeiro era enfeitada à moda de coroa, por "dois retorcidos". Ao erguer a voz, o bruto Ribeiro "que as paredes abalava, e com a força do alento sibilante mata a pálida luz, que a um canto estava, um plúmbeo castiçal agonizante." Poder-se-ia desejar melhor alegoria para a ineficiência da monarquia lusa em promover o adiantamento das ciências e liberdade das letras e da filosofia? A metáfora do monarca como Ribeiro – um homem negro – filia-se ao discurso alegórico da ordem que estabelecia a imagem de que o anti-homem era o escravo de procedência africana. O tropo se torna um sinal de inversão e duplicidade de fármaco, tal como detectamos com a figura da noite. O monarca é compreendido como um sinal invertido, pois que é negro e não branco. É africano e ex-escravo, porque é cativo de um sistema produtor de imagens portadoras de sentido, assim como um monarca tirânico é um escravo da fortuna, de suas paixões e do sistema. Bocage apropria-se com maestria da escritura que lhe permite deformar, exagerar e descobrir no sexo uma zona primeva de liberdade, e transforma o fornicar, o masturbar, o sodomizar em prática política e prática subversiva. Resultou, tal prática, num teatro astucioso em cujo palco celebra-se a liberdade e faz a

historia. O sexo em Bocage recorda a "inércia zonal", de Certeau uma espécie de natureza originaria. Dessa forma, o escrito erótico, fruto de uma prática, destina-se a agir como vetor "farmacológico" de uma linguagem dupla. Sendo axiomático e valorativo metamorfoseia-se no arauto do novo desenho social que corresponde a uma nova arquitetura de poderes na nação e não mais no reino. Bocage desponta como um *nabi*, é voz que clama no deserto, anunciando da alcova e da escrita do verso, a efetividade do valor político e social pregado nas leituras de sua escrita burlesca. O emprego da força astuciosamente ocultada na língua vulgar introduz o discurso instaurador da verdade original. Para Bakhtin, "A razão que organiza uma prática da sociedade sobre si mesma(e) supõe sempre que sua 'essência' e sua verdade esteja escondida no 'vulgar', logo, que sejam estranhas a ela mesma" (Bakhtin, 1982, p. 177).

Conclusão

A leitura como caça furtiva, operada no poema Ribeirada, inicia-se da estação da Política, porque é nela que os destinos dos homens são resolvidos. A sociedade portuguesa dos finais do Antigo Regime resultou da usinagem social, jurídico e política operada pelo consulado pombalino, que, segundo paradigmas ilustrados imos elementos de modernidade foi imposta despoticamente ao reino. Na economia do clientelismo e apadrinhamento, o acesso aos bens simbólicos empregou o sistema assimétrico da amizade fornece o efeito em troca do afeto. Sua incorporação atualizada consolida o projeto liberal e libertário de almejar a vida e a felicidade fora das algemas do Antigo Regime. Transformou a escrita da *Ribeirada* numa arma, uma escrita de fármaco. Seu personagem foi dotado de dois corpos; um é grotesco, negro e reduzido a expressão de pura falocracia. Seu símile é o rei, *persona* sem rosto, apenas um nome nascido das tramas instauradoras de sentido da narrativa monárquica fundada numa história recitada. Como poeta foi um lugar, uma autoria, uma identidade fixa múltipla vivendo sua vida com a força das paixões incandescentes que, como os fósforos, se consomem para dar luz.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na idade média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. 4ª edição. São Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BÉNICHOU, Paul, *El tiempo de los profetas, Doctrinas de la época romântica*. México, Fundo de Cultura Eonômica, 2001.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacré de l'écrivaim, 1750-18309: Essai sur l'avénement d'un pouvoir spiritual laique dans la France Moderne.*

BERARDINELLI, Cleonice. *Bocage. Melhores poemas.* 3a edição.São Paulo, Global editoria,2000, II

BOBBIO, Norberto, PASQUINO, Gianfranco *Dicionário de política.* 12ª ed. Vol 2, Brasília, Editora da Universidade, 1999.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du, *Poesias eróticas, satyricas e burlescas.* London,1964.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Arte do fazer.*3ª Edição, Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes.* Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

DARTON, Robert. *Boemia literária e revolução.* O submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

DERRIDA, Jaques, *La dissémination.* Paris: Éditions du Seuil, 1975.

FALCON Francisco Calazans, *A época pombalina.* Política econômica e monarquia ilustrada. São Paulo: Ática, 1993 .

FAZENDA Vieira, José. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, RIHGB tomo 89 vol. 143 Rio:1923.

FAZENDA Vieira, José. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, RIHGB tomo 95, vol. 149, Rio:1943.

GOUVEIA, António Camões, MONTEIRO, Nuno G. *A milícia,* in Hespanha (org.) História de Portugal,

HESPANHA, Antônio Manuel, A Igreja, in Mattoso, História de Portugal vol. 4. O Antigo Regime .

HESPANHA, Antônio Manuel, *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime,*

LADURIE, Emannuel, Le Roy, *L'Étát Baroque 1610-1652.*(Méchoulan, Henri,(org.) Paris: Vrin, 1985.

MARTHE, Robert. *Roman des origines et origines du roman.* Paris: Gallimard, 2002.

MASSEAU, Didier. *L'invention de l'intelectuel dans l'Europe du XVIII siécle.* Paris: Puf, 1994.

MASSIMI, Marina. *Enlaces e desenlaces entre mundo luso e mundo brasileiro na oratória sagrada do século XII*: os sermões pregados por padre António de Sá, sj, pregados na Capela Real. In Relações luso-brasileiras, Revista Convergência Lusíada, 19, Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, 2002.

MUCHEMBLED, *Robert. La société policiée.* Politique et politesse en France du XVIe au XX e siécle. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

NORA Pierre, LE GOFF, Jacques*, História, Novas Abordagens.* São Paulo, Francisco Alves, 1995.

OLIVEIRA Maria Lúcia Wiltshire de. *De Camões a Saramago*. Leituras da pátria portuguesa. Rio de Janeiro, Booklink, 2004.

ROCHA, Martins, Bocage, *Episódios de sua vida*. Lisboa, 1936.

SANTOS, Piedade, RODRIGUES, Teresa S., NOGUEIRA, Margarida Sá. *Lisboa setecentista. Vista por estrangeiros*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

WUNENBURGER, Jean Jacques, *Imaginaires du politique*. Paris, Ellipses, 2001.

XXXV

TRICENTENÁRIO DA MORTE DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

ANFITRIÃO OU JÚPITER E ALCMENA SOB A ÓPTICA DA INTERTEXTUALIDADE

Flavia Maria Corradin
Universidade de São Paulo

Resumo: A comunicação tem por objetivo examinar o diálogo intertextual que a *ópera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, o Judeu (*Rio de Janeiro, 1705/ +Lisboa, 1739) trava com seus paradigmas nomeadamente, o *Anfitrião* (?), de Plauto (*224?/+182), a *Comédia dos Anfitriões* (1587), de Camões (*1525/+1580) e o *Amphitryon* (1668), de Molière (*1622/+1673). Pretende-se mostrar que a *ópera* estiliza os modelos, além de parafrasear o discurso barroco, criticando, através da autoparódia, os excessos a que chegara a poesia do período.

Palavras-chave: Intertextualidade; Teatro; Barroco.

1. Preliminares

O exame dos títulos das *óperas* escritas por Antônio José da Silva revela que, exceção feita a *Guerras do Alecrim e Mangerona*, cujo tema foi baseado na realidade setecentista portuguesa, todos os outros remetem a fontes mitológicas ou literárias.

A intertextualidade abre-nos, portanto, caminho promissor para a análise da obra de Antônio José. Resolvemos trilhá-lo, limitando, contudo, o campo de nossa incursão. Esta comunicação restringir-se-á ao exame da *ópera Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* frente a três paradigmas: o *Anfitrião*, de Plauto (séculos III ou II a. C.), a *Comédia dos Anfitriões,* de Camões (1587), e o *Amphitryon* molieresco (1688).

Vale salientar, ainda, que não cabe nos limites dessa comunicação discutir questões de ordem conceitual ligadas à teoria da intertextualidade ou os mecanismos promotores dos níveis do diálogo intertextual.

2. Intertexto *versus* Paradigma

O cotejo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), de Antônio José da Silva, em relação ao paradigma primordial, de Plauto, bem como à *Comédia dos Anfitriões*, de Camões e ao *Amphitryon*, de Molière, levou-nos a tirar algumas ilações que nos capacitam aquilatar o nível de intertextualidade da *ópera* do Judeu frente aos modelos arrolados.

A intriga, oriunda da mitologia, é comum tanto aos paradigmas como à *ópera* de António José da Silva. Trata-se do triângulo amoroso Júpiter/Alcmena/Anfitrião, resultante de uma das aventuras adulterinas do

soberano dos deuses –fábula que se cristalizou literariamente graças à estilização imposta pelo comediógrafo latino ao mito paradigmático.

O episódio da chegada de Sósia (ou Saramago) –com o intuito de informar Alcmena acerca do breve regresso do general tebano–, encontrando-se com Mercúrio, transfigurado no criado de Anfitrião, é essencialmente o mesmo nas quatro peças. Também o diálogo travado entre Júpiter/Anfitrão e Alcmena, acerca da necessidade de retornar ao porto para, entrar triunfante em Tebas, existe em qualquer um dos textos examinados.

O relato de Sósia/Saramago ao amo, narrando o corrido diante de sua casa, bem como o fato de o general tebano ir tirar a limpo aquilo que o criado insiste em afirmar, é comum aos quatro textos examinados nessa comunicação. Da mesma forma, o tratamento cheio de surpresa, dispensado por Alcmena ao verdadeiro e recém-chegado marido, que lhe traz, com o relato da vitória sobre os inimigos, um presente, não é fundamentalmente distinto.

A cena em que Alcmena, mostrando-se confusa diante da situação em que foi colocada, acaba por perdoar o marido fingido é igualmente similar nas peças consideradas.

Acabamos de sumariar aquelas cenas cuja similitude com o paradigma primordial plautino é patente. Contudo, outras cenas existem na *ópera* de Antônio José tomadas ora de um ora de outro paradigma. Examinemos algumas delas.

O diálogo de Alcmena e Cornucópia (Parte I, cena I, primeiro e terceiro quadros) em torno da saudade que a ama sente do marido é inspirado na cena I do primeiro ato da comédia camoniana, embora Antônio José lhe aponha a comicidade proveniente da caracterização de uma Cornucópia *graciosa* que inverte derrisoriamente o discurso elevado de Alcmena. Esta mesma cena capacita-nos perceber o lirismo que domina as Alcmenas portuguesas, tornando-as *discretas* chorosas e melodramáticas. Parece-nos, portanto, que a construção da personagem Alcmena nas peças portuguesas tem um caráter arquetipicamente luso. Acompanhando a mesma linha de pensamento, o Júpiter desenhado por Camões e Antônio José da Silva reveste-se igualmente desse lirismo que o torna um amante *discreto* e palavroso, atingido fatalmente pela "seta de cupido". Ainda no terceiro quadro da *ópera* de Antônio José, Cornucópia traz a notícia da chegada de Anfitrião/ Júpiter e Saramago/Mercúrio. A fórmula aí utilizada pela criada é a mesma que a Bromia camoniana emprega.

> Cornucópia: Alvíssaras, Senhora; alvíssaras!
> Alcmena: Que é isso, Cornucópia?
> Cornucópia: Que há de ser, Senhora? Ai, Senhora! Alvíssaras!
> Alcmena: Alvíssaras de quê?
> Cornucópia: Sabe que mais?

Alcmena: O quê?
Cornucópia: Pois saiba que... Ai Senhora, alvíssaras, que aí vem meu marido, Saramago!
Alcmena: Há maior loucura! estas alvíssaras pede-as a ti mesma.
Cornucópia: Não, senhora, que com ele vem o Senhor Anfitrião (pp. 104-105);

Bromia (dentro): Sosia parece que ouvi.
Alvísssaras, minha senhora,
Que na fala o conheci (p. 34).

Os excertos demonstram que, sem dúvida, o Judeu tomou a fórmula de Camões, acrescentando-lhe, entretanto, a brincadeira verbal, cuja sonoridade, advinda da repetição do vocábulo, provavelmente agradasse ao espectador.

O epílogo de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* explicita, mais uma vez, a voz do paradigma camoniano aí ressoando. Enquanto a comédia latina encena o nascimento de duas crianças – uma, filha de Júpiter, outra de Anfitrião –, as peças portuguesas trazem apenas a anunciação do nascimento de Hércules. Deste modo, temos a analogia entre Alcmena e Maria, porquanto ambas foram fecundadas por um deus omnipotente e gerarão salvadores. Parece-nos, pois, que os dois autores portugueses se mostram, ao menos neste ponto, influenciados pela ideologia cristã[1] que vinca os séculos clássico e barroco, período em que o exercício da imitação dos pagãos modelos greco-latinos não chega a sufocar ou enfraquecer a índole beatamente católica de Portugal.

Se tomarmos o paradigma molieresco, veremos que diversas passagens da *ópera* lusa encontram ali inspiração. É interessante notar que a maioria dos pontos de contato entre as duas peças reside em aspectos acessórios, o que oferece, segundo nosso entendimento, índices eloqüentes de que Antônio José teria conhecimento do texto francês. Levantemos alguns deles.

O exame da tábua de personagens de ambas as peças fornece já dois dos índices mencionados. O primeiro é capital. Trata-se do fato de que Sosie e Cléanthis são marido e mulher, assim como o são Saramago e Cornucópia. O segundo remete ao fato de que, nas peças ora examinadas, o capitão tebano, amigo de Anfitrião, chama-se Polidaz (Polidas, em Moliére). Se esta segunda semelhança pode ser debitada à conta de acessória e/ou incidental, o mesmo não se pode dizer da circunstância de o Judeu ter reutilizado do "desdobramento" do par amoroso elevado, obtido em Molière através de Sosie e Cléanthis. Em sua *ópera*, Antônio José há de levar às últimas conseqüências o mote do "dédoublement" do par amoroso elevado inscrito no modelo francês:

1. Veremos, em momento oportuno, que o *Amphitryon,* de Molière também encena a anunciação do filho de Júpiter e Alcmena, o poderoso Hércules.

> Mercúrio: Com quê, é o mesmo nossos amos do que nós? Eles casadinhos de um ano, e nós há um século? Eles Senhores e rapazes; e nós velhos e moços? Eles, dous jasmins; e nós dous lagartos? E finalmente eles com amor, e nós, ou pelo menos eu, sem nenhum? (p. 109);
>
> Mercure: Diantre! ou veux-tu que mon esprit
> T'aille cherches des fariboles?
> Quinze ans de mariage épuisent les paroles;
> Et depuis un long temps nous sommes tout dit (p. 394).

Também a oposição proposta por Júpiter/Anfitrião em torno da distinção entre marido e amante (Antônio José: Parte I, cena II, quarto quadro) encontra correspondência na cena IV do primeiro ato molieresco. Tal distinção, aliada à idéia do amor como cumprimento do dever (Antônio José: Parte I, cena V, primeiro quadro/ Moliére, Ato II, cena III) que ambos os dramaturgos encenam, ressaltando o moralismo de Alcmena diante do desejo de Júpiter, aproxima as duas peças, na medida em que a moralidade cristã sublima a carnalidade das relações conjugais aquém e além Pirineus.

A ironia que aflora no epílogo da comédia de Moliére encontra ressonância na *ópera* do Judeu, uma vez que, tanto numa peça como na outra, a desonra de Anfitrião compartilhar o tálamo com Júpiter assume dimensões de subida glória.

Como já observamos ao examinar a *ópera* de Antônio José frente à comédia camoniana, também o *Amphiryon,* de Molière, encena a anunciação do nascimento de Hércules. Desse modo, as duas peças portuguesas e a francesa como que adaptarão mariana e catolicamente o paradigma latino, substituindo o nascimento de um semideus por sua anunciação –índice de uma contaminação religiosa de cunho epocal, a que não estçao imunes Camões, Moliére nem tampouco o cristão-novo Antônio José.

Examinamos alguns pouquíssimos exemplos do diálogo intertextual que *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* trava com os paradigmas arrolados, a fim de que possamos perceber o nível de intertextualidade exercida pela *ópera* do Judeu frente a tais modelos.

Há porém, no nível do enredo, um motivo que torna a *ópera* do Judeu original frente a qualquer um dos paradigmas arrolados. Através da inclusão de três personagens – Juno, Tirésias e Íris – Antônio José encontra o caminho para uma recriação estilizadora. A ação da ópera, neste aspecto, distingue-se dos modelos, seguindo um rumo de promissor ineditismo. A deusa Juno deixa o monte Olimpo para, na terra, vingar-se do amor adulterino vivido pelo marido, o omnipotente Júpiter, com a formosa Alcmena. Se este motivo é totalmente original em relação aos paradigmas, não o é se tomarmos o modelo mitológico: Juno é aí caracterizada como uma deusa que, extremamente ciumenta, se vinga de quantas mulheres se interponham entre ela e o marido.

Será que Antônio José teria deixado de lado seus modelos para apoiar-se na mitologia? Se o Judeu simplesmente colocasse em cena a vingança de Juno, não poderíamos falar, pois, em originalidade. O comediógrafo aproveita-se do paradigma mitológico com a intenção de, também aí, promover a estilização. Para tanto, traz os mitológicos Tirésia e Íris, fazendo-os desempenhar a função de agentes da deusa Juno em prol de sua vingança. Aquele adivinho cego, conhecido pela sapiência de suas profecias, transforma-se na *ópera* num ministro tebano "cego de amor" pela deusa Juno, transvestida, por sua vez, em Flérida. Como observamos, Antônio José, mais uma vez, deixa de lado o paradigma, agora mitológico, para recriá-lo. Acrescenta-se aqui o papel desempenhado pela deusa da Concórdia – Íris –, que, com o intuito de socorrer a rainha do Olimpo, insinua-se para Saramago, provocando a discórdia conjugal do par *gracioso*. O "desdobramento" do triângulo amoroso elevado? Júpiter/Alcmena/Anfitrião –num dúplice triângulo amoroso plebeu Mercúrio/cornucópia/Saramago, e Cornucópia/Saramago/Íris-Corriola– fornece o outro índice da estilização da *ópera* do Judeu frente a seus paradigmas, notadamente Molière, que já trabalhara com a "repetição".

Portanto, a II Parte da *ópera* lusa se afasta mais marcantemente dos paradigmas, uma vez que encena os ardis que Juno trama em função de sua vingança. Tirésias –vitimado pelos enleios de amor– condena à prisão e ao sacrifício Anfitrião, Alcmena e Saramago. O general tebano é condenado, uma vez que, afirma não ter triunfado diante do Senado. Tirésias e Polodaz testemunham o triunfo que, na verdade, fora vivido por Júpiter transfigurado em Anfitrião. O soberano deus, tendo usurpado o triunfo de Anfitrião, fornece o motivo para a condenação do general. Alcmena é presa por ter tratado "ambos como a esposo", ofendendo deste modo " a seu marido verdadeiro". Tanto Anfitrião como sua mulher são condenados pela aparência, uma vez que "os ministros da Terra" sentenciam pelo que vêem "exteriormente".

A acusação que recai sobre Saramago –"introduziu o fingido Anfitrião em casa de Alcmena"– só lhe pode ser aparentemente imputada, uma vez que Mercúrio, transformado no criado do general, é o verdadeiro responsável pelo trágico epílogo do estratagema urdido.

A trama atinge tal configuração, que só a intervenção de um *deus ex machina*) – Júpiter – desatará o nó desta segunda intriga que, ao fim e ao cabo, se torna capital, embora *a priori* fosse apenas um motivo a mais para os qüiproquós desenvolvidos por Antônio José, uma vez que os ardis criados por Juno constituem o verdadeiro motivo da ação na *ópera*, dá-se a estilização do comediógrafo frente aos paradigmas.

Talvez possamos corroborar nossa idéia, lembrando que o título original da encenação de 1736 é *A dama enganada por um esposo fingido*. A ambigüidade sugerida no título capacita-nos interpretar ser também Juno "a esposa

enganada" por um "esposo fingido" –Júpiter –, aquele que, fementido e infiel, a engana. Sob esta óptica se confirma a idéia de que, sub-reptícia, a segunda ação da peça na verdade é a que move o enredo[2].

Assim, atribuindo feição eirínica à esposa de Júpiter, Tirésias e Íris, Antônio José, não obstante seu débito para com Plauto, Camões, Molière e para com a caracterização mitológica, acabará por afastar-se dos paradigmas, compondo uma peça cuja originalidade é obtida graças à re-*forma* imposta aos modelos.

Se *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* já se mostra original no âmbito do enredo, o diálogo caracteriza de forma ainda mais marcante o ineditismo da *ópera* frente aos textos que versam o mito de Anfitrião.

Norteado pela "inversão", o discurso da peça dessacraliza irreverentemente aquele observado nos modelos. As falas dos *graciosos* ou de Mercúrio transfigurado em Saramago trazem a esmagadora maioria de exemplos do discurso invertido, seja pelo concurso abusivo de jogos de palavras

> (Saramago: Representa. E, quando nada, estamos defronte da nossa casa, que mal cuidei que a tornasse a ver! Ah, Senhores, grande cousa é o buraco da nossa casa, mais que seja esburacada, que mais val a casa com buracos, do que o corpo com os das balas; e, pois, elas já passaram, sem eu ficar passado, vamos ao caso – p. 112),

ou de expressões latinas

> (Saramago: Ai, ai, ai! Chibarritum me facit! com quê, eu também estive cá ontem à noite?! – p. 136),

seja por temos marcados pela irregularidade semântica

> (Cornucópia: Ai, senhora! basta guerrear, faça por um pouco de tréguas com o sentimento; e, quando não, aparelhe-se, que em dous dias morrerá tísica e ética – p. 102).

Antônio José recorre ainda a expressões que, ora de baixo-calão

> (Saramago: Dessa sorte bem podes dar duas figas ao gálico – p. 223)

ora ambíguas

> Saramago: ... a primeira coisa que encontrei foi a nossa cadela, que com o rabo começou a explicar a sua alegria; donde inferi que há criaturas que têm a língua no rabo – p. 120),

2. Francisco Luís Ameno, o editor das óperas de Antônio José da Silva, não teria percebido a ambigüidade do título original, alternado-o para *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

ajudam a compor a *figura del donaire*.

Se recolhemos alguns poucos exemplos do mecanismo da "inversão" na *ópera* de Antônio José, tivemos apenas a intenção de não nos alongarmos em demasia, uma vez que tarefa ociosa é selecioná-los diante da profusão com que surgem.

A "inversão" promovida pelos *graciosos* ressalta a inadequação epocal do discurso dos *discretos*, cujo linguajar, entravado pelo uso de clichês, é constantemente denunciado. Neste ponto entra em cena outro mecanismo responsável pela estilização promovida por Antônio José: a autoparódia.

De um lado, o discurso da peça revela-se parafrasicamente barroco, uma vez que as personagens ditas elevadas – especialmente Júpiter, Alcmena, Juno e Tirésias – falam de acordo com o *corpus* poético barroco. O uso de imagens culteranas entre os *discretos* aponta para uma paráfrase a sério das formas cristalizadas pela estética barroca:

> Júpiter: Pois, Alcmena, por Júpiter Soberano te juro que nem a distância que há do Céu à Terra seria bastante para fazer-me esquecer de ti; e, se te parece incrível a minha fineza naquela distância, afirmo-te que sempre intensivo o meu amor ardeu em tão activos incêndios, que do peito, aonde se acenderam, quiseram passar, abrasando a mesma esfera do fogo, ou ao Céu das chamas, que é o mesmo Empíreo (p. 160).

De outro ângulo, os *graciosos* se utilizam de tais clichês, invertendo-os dessacralizadoramente:

> Íris: Que te suspende? Pasmou-te o meu nome?
>
> Saramago: A falar verdade, caiu-me o coração aos pés, em saber que te chamavas Corriola; pois, apenas no jogo do amor começava a ser taful da fineza, quando logo perco o cabedal da esperança nessa Corriola [...]
>
> Íris: não me posso mudar em o que deus me não fez.
>
> Saramago; Ah, sim? Pois eu também não posso deixar de querer esse rosto, de dá de rosto à neve; essa testa, que testa me investe; esses olhos, que me deram olhado, essa boca, que embocca delícias; esse corpo, que em corpo passeia na rua formosa (pp. 142-143).

Se apontarmos o "desdobramento" do triângulo amoroso elevado como um dos índices que traz à tona a verve cômica do Judeu, fizemo-lo exatamente porque entre os *graciosos* é que se encontram os exemplos de autoparódia. Situações vividas pelos *discretos* são repetidas pelos criados, resultando daí um discurso que se volta para e contra si próprio:

> Saramago: eu podia dizer tal, quando essa tua cara, sendo o acatruz do afecto, é o repuxo das almas que, esgotando a fineza do peito, banha o coração de finezas para regar a chicória da correspondência? (p. 135)

Porém, não parece residir na autoparódia uma crítica ao discurso gongórico, mas sim aos excessos que a poesia culterana, alicerçada em fórmulas conteudisticamente vazias, acabou por consagrar. Com a autoparódia Antônio José sublinha o ridículo a que chegara uma norma poético-estilística dessorada pela inépcia, pela ignorância e pela falta de talento. A exemplo do que ocorrera na "subida ao Parnaso", episódio *de A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, Antônio José defende quixotescamente a norma ideal do repertório imagético e estilístico do barroco. Uma vez mais, com a autoparódia, o Judeu ressalta a idéia de que é a paráfrase inepta, realizada por quem não tinha talento, a responsável pelo dessoramento e ridículo da norma ideal barroca. A crítica, ao fim e ao cabo normalizadora da autoparódia em Antônio José, "é para que vejam os senhores poetas que o escrever uma décima custa gotas de sangue" (p. 193). Norma imagético-estilística a exigir engenho e habilidade versificatória, o Barroco agoniza na paráfrase ridícula dos que sem talento o exercitam, confiados em que bastava alinhavar clichês para fazer boa poesia:

> Saramago: E poderemos saber como se chama, em ordem a dizer-te depois: Suspende os rigores, cruel, fulana, tirana, sicrana? (p. 141)

3. Conclusão

Portando, decorridos três anos e duas peças desde sua estréia (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* – 1733 e *Esopaida ou a vida de Esopo* – 1734), Antônio José, muito mais consciente do fazer teatral, obtém a estilização dos paradigmas ora através da manutenção de mecanismos anteriormente utilizados, ora por meio de procedimentos inéditos que, encabeçados pelo "acréscimo" de motivo, resultam num diálogo intertextual vincado pela mimese recriadora.

BIBLIOGRAFIA

CAMÕES, Luís de: *Teatro: Comédia dos Anfitriões, El rei Seleuco, Filodemo*, Porto, Livraria Chardron, s/d.

CORRADIN, Flavia Maria: *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con) textos*, São Paulo, Íbis, 1998.

MOLIÈRE: *Oeuvres completes*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

PLAUTO: *A comédia latina*, São Paulo, Tecnoprint, s/d.

SILVA, Antônio José da: *Obras completas*, Lisboa, Sá da Costa, 1957-1958, 2 vols.

SILVEIRA, Francisco Maciel: *Concerto barroco às óperas do Judeu*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.

XXXVI

CENTENÁRIO ÉRICO VERISSIMO

AS PERSONAGENS FEMININAS NO ROMANCE DE ÉRICO VERÍSSIMO

Carlos Dias Diegues
Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Esta comunicação aborda o comentário da primeira fase da narrativa de Érico Veríssimo, isto é, os romances escritos entre 1933, ano da publicação de Clarissa e 1943, ano em que aparece O resto é silêncio. Estes livros partilham o ambiente urbano e a simpatia manifesta do autor pelos problemas da pequena burguesia do Rio Grande do Sul. Aos extremos ideológicos do momento, o comunismo e o integralismo de inspiração fascista, o autor opõe as próprias convicções: o individualismo liberal e a confiança no papel da família como refúgio principal do indivíduo perante os fortes conflitos sociais que agitam o país. De resto, na aventura criadora de Érico Veríssimo as mulheres adquirem um protagonismo fundamental, e a crescente verosimilhança narrativa do autor é acompanhada da aprendizagem vital das personagens protagonistas. A componente ética (moral) dos romances do escritor de Cruz Alta será pois o reflexo de um reformismo social das classes médias urbanas que idealiza as mulheres mas que ao mesmo tempo as submete e subordina aos interesses dos varões.

Os quinze anos em que Getúlio Vargas presidiu Brasil (1930-1945) foram cruciais para o país em muitos aspectos. Relativamente à literatura, esses anos foram fundamentais para uma tomada de posição ideológica dos escritores, sendo uma época de engajamento político, religioso e social. A literatura foi, junto à rádio, a forma cultural mais importante e a única que alcançou uma difusão ao nível nacional, homogeneizando e estendendo as ideias do movimento cultural surgido em 1922. Assim, aqueles foram anos de confirmação do declínio da literatura académica, de triunfo na literatura das inovações formais, de simplificação da linguagem utilizada e de supressão das tendências oratórias. Com o coloquialismo, a literatura descobriu o popular, alargando-se a perspectiva temática a escala nacional após a aparição dos romances de ambiente regional. De resto, a obrigatoriedade do ensino primário aumentou na altura o nível de instrução e desta forma a arte pode chegar às massas citadinas. Constatou-se, assim, a existência de um público suficientemente grande e de tal modo exigente como para forçar mudanças na indústria do livro: editores e escritores tiveram de adaptar-se, portanto, às preferências do público por um romance social caracterizado pelo compromisso social e ideológico, no geral coincidente com posições de esquerda.

Érico Veríssimo não será uma excepção e, como a maior parte dos escritores brasileiros da década de 30, será partidário do realismo, ao considerá-lo uma maneira válida de intervir na sociedade para mudar os seus aspectos negativos. Ora bem, é certo que ele não foi adscrito a nenhuma das correntes literárias que conviviam naquela altura, sobretudo porque não era considerado um escritor marxista nem muito menos um "espiritualista da direita". Todavia, no esforço por dar verosimilhança às suas histórias Veríssimo há-de bater com os problemas sociais, superando dalguma forma, junto com Amado Fontes e Guilhermino César, o individualismo liberal de origem. Aliás, nos romances de Érico não tem importância unicamente o elemento social, mas também o elemento psicológico, adiantando assim uma tendência que se generalizará na literatura brasileira após 1945[1]. Nesse sentido, é Stegagno-Picchio [(2004?:536)] quem identifica em Érico Veríssimo a "segunda via da narrativa modernista" que circula entre o romance psicológico e de costumes, os quais

> tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas sobretudo como ser pensante, atingido, em qualquer latitude, por problemas psicológicos, religiosos e sociais.

A identidade feminina nos primeiros romances de Érico Veríssimo

Como qualquer outra identidade, a identidade feminina é construída mediante oposições básicas que tencionam separar conceitos e ordenar a realidade da diferença sexual. De facto, nos romances de Érico Veríssimo o discurso do feminino (e do masculino, portanto) é esboçado por meio de antíteses, ao enfrentar dois tipos de comportamentos essenciais adscritos em função do sexo. Assim mesmo, o autor, ao identificar o valor individual das personagens femininas com a sua identidade de género, entende que mulheres hão-de reflectir, pelo facto de o serem, qualidades específicas como a fortaleza e a coragem, e que o seu comportamento ideal é maternal e amoroso; elas aparecem constantemente descritas como pessoas prontas a fingir a própria felicidade "pelo bem de todos", embora a sua realidade seja bem outra e a relação com os homens esteja longe de ser igualitária.

Por isto, retomando o juízo de Antônio Cândido, considero que Veríssimo é um escritor com uma ideologia liberal, mas também que essa ideologia é expressada de forma preferente através das personagens femininas. Assim, na medida em que o autor busca salvar a família como refúgio do homem face às dificuldades do dia-a-dia, o espaço para as personagens femininas vai ser forçosamente reduzido, pelo menos fora da condição assumida e consciente de mãe protectora. De facto, a moral subjacente aos primeiros romances de

1. Cfr. CÂNDIDO (1987:190)

Veríssimo supõe que as mulheres só podem amar plenamente se são maternais, e que o seu amor é necessário para a salvação colectiva de uma sociedade em crise. Em realidade, mais que de maternidade poderíamos falar de *maternalismo*, visto que as mulheres representam de forma genérica a vida e o amor face à violência e o egoísmo dos machos[2].

Assim sendo, não vemos nestes romances uma consideração realmente positiva das mulheres, porque elas nunca são tão livres como para não associar a sua vida ao varão e as relações entre os sexos são de dependência, não de complementaridade. Todas as personagens femininas vivem, de um modo ou outro, num mundo de homens feito para homens, onde se exige o altruísmo das mulheres, a sua permanência, o seu estatismo, pois só mediante o sacrifício altruísta das mulheres é que pode haver lugar para a esperança, uma vez que os as personagens masculinas são imaturas, irresponsáveis e incapazes tanto de viver o presente com valentia quanto de construir um futuro sem medo.

É natural que alguns críticos, como é o caso de Tristão de Ataíde, tenham visto um "alma feminina" em Érico. É claro que existe uma consideração positivas das mulheres, mesmo heróica, nos seus romances. Porém, esse heroísmo não reside tanto no reconhecimento quanto na sua capacidade para "aceitar a vida", uma expressão algo ambígua que nos romances significa a superação do egoísmo individual através de um caminho de purificação espiritual. Tal ascese permite às personagens encontrar, no fim, um sentido aos sofrimentos da vida, uma vez alcançado o ânimo para vencer as adversidades. Ora bem, nesta espécie de discurso místico ou sentimental (bem característico de um romance como *Olhai os lírios do campo*), as mulheres são apenas o guia dos personagens masculinas, pois no caminho que vai até a consciência social e existencial, as personagens femininas são em realidade *adjuvantes* e não *actantes*, nunca ao revês[3]. A consideração positiva do feminino - tão característica do autor - seria porém o reflexo de umas relações de género baseadas a pesar de tudo na dependência e na hierarquia, não na complementaridade.

Assim mesmo, julgo curioso que ao mesmo tempo que Érico reconhece às mulheres a condição de "mestras da vida", não admite a sua autoridade, uma

2. Julgo muito esclarecedor a identificação que Vasco, o namorável de Clarissa, faz entre ela e a Terra (cfr. *Saga*, p. 284). Na "cena pastoral" com que acaba *Saga*, Clarissa é a "nova seiva", a promessa de um novo futuro, que não é tanto ela quanto o filho que há-de vir. As mulheres dos primeiros romances de Érico são definidas fundamentalmente pela sua capacidade de conceber. A sua melhor virtude, pois, é a de esperar os homens para eles as convertam em mães e como tais guardiãs da esperança para a sociedade toda. Como explica ZIBERMAN (1988-1989) a propósito de *O tempo e o vento*, as mulheres de Érico representam o Tempo, o princípio de permanência e por isso são personagens estáticas e afinal passivas.

3. Basta ler, por exemplo, em *Olhai os lírios do campo* as cartas de Olívia para Eugénio (pp. 181-182), cheias de uma santidade generosa e sofrida, livre de rancor. Com efeito, Olívia parece existir como personagem só para que Eugénio possa redimir-se e perdoar-se a si próprio, superando o seu egoísmo.

vez que dependem ainda dos homens. Talvez aconteça que Érico Veríssimo decide, de forma mais ou menos consciente, privilegiar ainda um modelo de relação entre géneros que exige a dependência das mulheres. Por essa razão, as personagens femininas continuam atadas à sua condição genérica de mães/mestras de vida. O seu, portanto, é um magistério de amor que exige sacrifício pessoal, abnegação e paciência. A sua recompensa é a de levar a esperança às pessoas que sofrem, nomeadamente os seus companheiros, na sublimação das próprias necessidades. Como resultado, temos que as personagens femininas como Fernanda, Olívia ou Clarissa, apesar da sua valia pessoal, estão longe de serem sujeitos autónomos, ao investirem as suas energias em garantir o bem-estar dos outros (dos homens, quase sempre) mas nunca no próprio.

Ora, tendo em conta o tratamento genérico das personagens femininas e a falta de atenção às condições das mulheres, creio lógico que o escritor acredite na maior humanidade das mulheres[4], uma vez que não se coloca o porquê dessa maior nobreza feminina (ou da baixeza masculina) nem considera as raízes sociais da identidade feminina, onde é fundamental a opressão de um género sobre outro. Por isso, não creio que haja de estranhar-nos que as escolhas femininas pareçam sempre desejadas e nunca impostas. Como poderia ser doutra forma se as personagens femininas se ajustam ao molde moral do próprio autor e servem os seus propósitos ideológicos? A maior fortaleza das personagens femininas de Érico Veríssimo explicar-se-á então pelas necessidades do discurso ideológico do romancista, uma vez que para ele o mundo está tão necessitado do valor intrínseco das mulheres, o seu maternalismo. Por força, então, havemos de esperar que elas concentrem no romance os elementos positivos. É razoável pensar, enfim, que as heroínas de Érico Veríssimo estão ao serviço da expressão de uma ideologia que identifica o feminino com a renúncia e o sacrifício.

Vimos até aqui que o discurso do feminino coloca o positivo sempre do lado das mulheres, enquanto o masculino polariza os elementos negativos. Assim, valores como a bondade, a autenticidade, a humanidade ou o espírito prático e altruísta, são das personagens femininas e a maldade, a falsidade, a falta de humanidade, o idealismo vazio e o egoísmo são valores fundamentalmente masculinos. Em consequência, vão ser as mulheres as que obrigam os homens a "aceitarem a vida" e a amadurecerem como pessoas. Portanto, não são eles os conquistadores, senão os conquistados. De resto, nos primeiros romances de Érico Veríssimo são uma excepção as personagens masculinas que vivem sem arrastar uma relação problemática com as mulheres.

4. Creio que uma personagem tão querida pelo autor como é a do Doutor Seixas, expressa o pensamento de Érico quando diz em *Olhai os lírios do campo* (p. 291) que "o ódio é masculino, o amor é feminino. É mais fácil levar os homens à guerra do que à oração".

Elas têm uma forte ligação com a vida e representam o mundo onde muitos homens se resistem a viver, uma vez que se sentem francos e incapacitados para a existência quotidiana. Por isso, eles se resistem a assumir as suas responsabilidades de adulto e se refugiam em qualquer coisa que os afaste do dia-a-dia: pode ser na bebida e na cocaína (os irmãos de Clarissa), mas também na religião (Marcelo), na música (Amaro) ou na literatura (Noel). Isto demostra que as personagens masculinas já não se encontram no modelo de masculinidade tradicional, em crise junto com o mundo das estâncias. De resto, o protagonismo positivo concedido às mulheres nos primeiros romances de Érico tem uma outra leitura: na nova sociedade brasileira que está a surgir, são as mulheres as que hão-de fornecer um modelo positivo para as personagens masculinas, desempenhando esse papel de adjuvantes de que falávamos acima.

Ora bem, é certo que as dicotomias que separam e definem identidades são sempre susceptíveis de serem matizadas e questionadas. É preciso portanto fazer ver a existência de outros modelos de feminidade que contrastam com os valores dessa feminidade ideal proposta nos romances de Érico Veríssimo. Um exemplo claro ao respeito é a mãe de Noel, Virgínia, de *Caminhos Cruzados* (1935), ou a mulher de Eugénio, Eunice, de *Olhai os lírios do campo* (1938). Não é por acaso que ambas as personagens rejeitam a maternidade e ambas, *curiosamente*, são egoístas e incapazes de amar, mesmo a si próprias. Vão ser mulheres como elas, desprovidas de quaisquer valores positivos, as que estejam mais próximas do pólo negativo, o masculino. Talvez por isso uma personagem como Virgínia seja tão egoísta quanto possa sê-lo um homem. Porém, ao contrário do que acontece com os homens, ela já não tem a possibilidade de se salvar da sua solidão, ao não haver lugar para o entendimento com o esposo e o filho, daí a sua angústia e desespero[5].

O simples contraste entre a sogra e a nora, entre Virgínia e Fernanda, é um exemplo do afirmado a respeito da associação tradicional entre mulher e maternidade e também do dito sobre a oposição entre dois modelos de feminidade. Assim, Virgínia é uma mulher burguesa, descrita como uma mulher amargada e aborrecida da vida; só desprezando os demais é que pode vencer a náusea que lhe provoca a sua solidão existencial. Ao ser incapaz de assumir o seu papel de mãe e esposa, Virgínia incapacita-se também para construir um futuro com esperança e o seu dia-a-dia é uma fuga para a frente. Assim, acabará no Rio de Janeiro, entregada a uma luxúria que no fundo é a procura de um calor humano já impossível. É esta falta de correspondência com o ideal feminino o que coloca esta personagem (ou a personagem de Eunice) do lado

5. Uma personagem como Virgínia lembra na angústia e solidão existencial muitas das personagens de Clarice Lispector. O mesmo acontece no caso de Marina (*O resto é silêncio*), um ano anterior à Joana de *Perto do Coração Selvagem*. Ambas questionam a sua identidade a partir da sua condição, perdida ou desejada, de mães.

negativo, ao representar o avesso do espelho em que se olham as nossas heroínas. De facto, Fernanda é forte e chega a convencer-se a si própria da necessidade da esperança. A sua coragem nasce de um amor superior que sente, cheio no entanto de renúncias e silêncios:

> Na realidade Fernanda não acha muita graça nesta história. Mas é preciso fingir esta alegria, esta despreocupação. Elas são uma armadura, a defesa que tem oposto sempre ao fatalismo da mãe.[6]

Ora, para além do paradigma negativo representado pelas mulheres burguesas, existe um outro modelo de feminidade, constituído pelas mulheres de maior idade, isto é, pela mãe de Fernanda, Eudóxia, e a mãe de Clarissa, Clemência: elas são o outro contraponto às heroínas e supõem um contraponto entre gerações. Tal contraste implica, aliás, uma crítica ao modelo de feminidade tradicional no Rio Grande do Sul[7]. Como viúvas inadaptadas a um mundo urbano que não compreendem são obrigadas a enfrentar mudanças sociais para as quais não foram educadas. De resto, o desabamento do mundo das estâncias explica o seu fatalismo e pessimismo extremo, atitude que as separa das suas filhas, vitalistas e com uma vontade clara de serem felizes. As filhas vão superar também a geração precedente em termos do relacionamento com os homens; se as mães foram vistas essencialmente como máquinas de parir e criar filhos para a guerra ou para o trabalho na estância, as filhas, em troca, estão já mais preparadas para assumir um papel activo na sociedade, fora do espaço privado. Mais além da sua condição de mães, trabalham e ganham presença no espaço público. Não por acaso Clarissa e Fernanda são mestras, Olívia é doutora. O autor reitera, de resto, a sua confiança no papel activo das novas gerações para o progresso social, pois «os adultos e os velhos estavam irremediavelmente perdidos».[8]

Portanto, é agora - parece querer dizer-nos o autor gaúcho–, quando a nova sociedade brasileira está a surgir, que as mulheres têm novas capacidades, agência para decidir o seu futuro e como a parte melhor da sociedade é também a mais apropriada para ensinar o caminho certo na vida, identificado com o altruísmo, o espírito optimista e tolerante e o desejo sincero de melhorar a sociedade, a começar pela vida das pessoas mais próximas. Por isso, é lógico encontrar ao longo destes romances esse sentimento difuso de religiosidade, que se no caso de Olívia descansa na sua fé cristã, para Fernanda supõe o amor abstracto pela Humanidade e o desejo de justiça social. Em todo o caso, a

6. *Caminhos cruzados*, p. 131.

7. Outro exemplo seria a personagem de Maria Luísa Pedrosa (de *Caminhos Cruzados)*, caracterizada pela saudade de uma Jacarecanga idealizada. Incapaz de adaptar-se à cidade, Maria Luísa fica sozinha com os seus sentimentos e não pode deixar de sentir-se um estorvo na própria casa.

8. *Olhai os lírios do campo*, p. 296.

ideologia liberal do autor está por trás das personagens femininas, ao inspirar essa tendência para o transcendental e essa conduta tolerante e pacífica, que obscurece no entanto a submissão das mulheres.

Certamente, Veríssimo tem depositadas as suas esperanças como homem no papel fundamental das mulheres para o progresso da sociedade, mas é uma questão individual e por isso deixa sem tratar o problema social implícito na vivência destas personagens femininas, isto é, a sua falta de liberdade, a falta dos horizontes vitais de uma personagem como Conceição, do romance *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, que apesar de ser mestra conhece as limitações que a sociedade impõe às mulheres. Assim, não existe nestes romances qualquer problematização da situação das mulheres, porque o autor utiliza a caracterização de género em função dos seus interesses ideológicos e narrativos. Desta forma, o autor obvia que as filhas vivem no entanto numa sociedade ainda patriarcal e portanto injusta para as mulheres, onde só a elas se exige o sacrifício altruísta e a renúncia ao próprio interesse. Isto, unido à visão idealista das mulheres, faz com o espelho acabe por devolver-nos uma imagem conhecida das mulheres, a querida e apreciada por uma sociedade patriarcal.

Chegados a este ponto, é bom confrontar o afirmado em relação às personagens femininas de Érico Veríssimo com uma personagem masculina que exemplifica a mensagem moral inserida nos romances da primeira fase, a do escritor Tônio Santiago, de *O resto é silêncio.* Para um leitor não muito atento não passará inadvertido que a personagem do escritor é apenas uma máscara do autor que ele utiliza para se defender dos ataques que lhe chegam da Esquerda e da Direita. Nessa personagem temos a chave para compreender as ideias morais de Érico Veríssimo mas sobretudo o seu discurso do feminino, uma vez que a personagem de Tônio Santiago veicularia as suas convicções mais pessoais, comuns às de uma classe media urbana crítica com a miséria em que vive o povo, mas contrária a uma ruptura violenta com o sistema[9].

Antes que a violência, aquilo que tem valor para Tônio Santiago é o compromisso crítico com a realidade, «a luta pela construção dum mundo de beleza e de bondade, apesar de toda a lama, de toda a miséria, de toda a dor».[10] Ora bem, esta personagem demonstra o paradoxo de um liberalismo como o de Érico Veríssimo, que defende os valores morais humanistas mas que considera as mulheres apenas no seu papel de "esposas sacrificadas". Assim, nem Fernanda nem Olívia ou Nora, a filha de Tônio Santiago são mulheres livres, pois avançam ainda pelo trilho patriarcal que caminharam suas mães,

9. Seja como for, não podemos esquecer a pressão que o regime de Vargas exercia também sobre os escritores, e que representa sem dúvida uma limitação importante às reflexões das personagens de Érico Veríssimo.

10. *O resto é silêncio*, pp. 339-340.

mantendo-se em postos de inferioridade e dependência. Se as personagens femininas de que falamos são retratadas de forma positiva, se são além de fortes, pessoas com uma atitude aberta e decidida, liberal, é porque Érico Veríssimo estava mesmo convencido do valor e a capacidade das mulheres, acreditando no seu papel decisivo na hora de fazer progredir a sociedade brasileira. No entanto, o romancista viu-se condicionado por uns valores ainda patriarcais, por uma ideologia liberal que não dá a liberdade às mulheres e que dando prioridade aos conflitos individuais, evita uma crítica social mais marcada.

Esta é a ideologia implícita do autor brasileiro, uma das chaves possíveis para a leitura unitária dos livros escritos entre 1933 e 1942 que são, sem dúvida, o anúncio do que virá a seguir. Nestas primeiras obras respira-se já a épica própria da segunda fase no heroísmo de umas personagens femininas que representam a esperança da sociedade e numa acção individual guiada por valores morais como a generosidade, o desejo de justiça, considerados essencialmente femininos. Por último, nesta primeira fase estão já presentes as consequências negativas e inevitáveis que a passagem do tempo trouxe para a sociedade tradicional gaúcha.

Érico Veríssimo demonstrou compridamente a sua capacidade para apontar, desde uma posição liberal, de sincera preocupação de humanista, para as falhas sociais que caracterizam o Brasil de Vargas. Foi um escritor coerente com a sua visão liberal da vida e honesto no seu ofício de "contador de estórias". Comprometido, como o resto de escritores da sua geração, com a realidade social que lhe tocou viver, nunca entendeu a literatura como um refúgio da realidade; antes ao contrário, foi sempre ao encontro dos problemas do seu tempo, oferecendo romances que nos falam sobretudo da vida, dos problemas de pessoas reais, em luta por alcançar o seu ideal. Não é já um romance cheio de mistério e simbolismo próprio do romance anterior ao Modernismo, nem vai dirigido apenas a uma mocinha como Clarissa, mas também e sobretudo a uma mulher como Fernanda, uma personagem fundamental, junto a Tônio Santiago, para explicar a sua ideia do romance. Não há aqui, portanto, um "ciclo de Clarissa" nem "histórias para mocinhas", mas uma obra coral que cresce e afirma a sua verdade, à volta de oposições básicas: mães/filhas, homens/mulheres, pobreza/riqueza, passado/presente... onde com certeza o Tempo é já personagem fundamental, na medida em que as novas gerações e principalmente as mulheres são olhadas com simpatia e esperança, como promessa de uma nova sociedade brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ATAÍDE, Tristão de (1972): *O contador de estórias*, Globo, Rio Grande do Sul.

CÂNDIDO, Antônio (1975): "Literatura e cultura de 1900 a 1945", em *Literatura e Sociedade, estudos de teoria e história literária*, 4ª edição, Editora Nacional, São Paulo, pp. 109-138.

CÂNDIDO, Antônio (1987): "A revolução de 30 e a cultura", em *A educação pela noite e outros ensaios*, Ática, São Paulo, pp. 181-198.

CASTRO, Silvio (Dir.) (1999): *História da Literatura brasileira*, volume III, Alfa coop., Lisboa.

CASTRO, Silvio (1976)*: A revolução da palavra: origens e estrutura da literatura brasileira moderna,* Vozes, Petrópolis.

OLINTO, Antônio (1997)*:* "O modernismo na ficção", em *A literatura no Brasil*, volume V (dir. Afrânio Coutinho), Niterói, Rio de Janeiro.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana (1975): *História da Literatura Brasileira*, Lacerda Editores, Rio de Janeiro, 2ª edição revista e ampliada, 2004.

VERÍSSIMO, Érico: *Clarissa [1933]*, São Paulo, 1997?.

Música ao longe[1935], Livros do Brasil, Lisboa, s.d.

Caminhos cruzados[1935], Livros do Brasil, Lisboa, 1947.

Um lugar ao sol[1936], Livros do Brasil, Lisboa, s.d.

Olhai os lírios do campo[1938], Círculo de Leitores, Lisboa, 1973.

Saga[1940], Livros de Brasil, Lisboa, s.d.

O resto é silêncio[1942], Livros do Brasil, Lisboa, 1976?.

ZILBERMAN, Regina (1988-1989): "O tempo e o vento: historia, mito e literatura", em *Cadernos do Povo*, n. 5-14.

Congresso AIL
18/23 Julho 2005

MATERIALIDADE HISTÓRICA EM *INCIDENTE EM ANTARES*

Maria da Glória Bordini
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

O milagre do historiador consiste no fato de que todas as pessoas que tocamos estão extraordinariamente vivas. Trata-se de uma vitória sobre a morte.

Fernand Braudel

O romance é o gênero narrativo literário que partilha com o relato histórico a possibilidade de retirar da morte do tempo pessoas e eventos, idéias e emoções, fracassos e vitórias. Por sua afinidade com as contingências humanas, tem sido o campo de teste de representações daquilo que acontece, tanto quanto, na formulação conhecida de Aristóteles, daquilo que poderia acontecer segundo a necessidade e a verossimilhança[1]. Em épocas mais recentes, o critério da necessidade tem sido dominado pelo do verossímil, uma vez que este não se baseia na lógica que entrelaça o enredo e sim na probabilidade, segundo a opinião geral, de que, dadas determinadas circunstâncias, algo se produziria, mesmo contra os ditames da razão.

O gênero responde, por essa via, a sociedades e culturas que já não crêem numa unidade homogênea que as identificaria, nem julgam que a racionalidade lhes traga todas as soluções para as dificuldades da vida. Desenganados das grandes narrativas, como as chama Lyotard[2], que legitimavam modos de organização econômica e social injustos, fossem de esquerda ou de direita, religiosos ou filosóficos, os leitores de hoje procuram na literatura imagens alternativas de si mesmos, em que possam compreender o que se passa, mesmo que o tema se situe em outro lugar temporal. Temas do presente valem tanto quanto os do passado ou as antecipações do futuro. O que interessa é que o leitor consiga, como salienta Iser[3], pensar o pensamento do outro e ter uma existência vicária, que possa preencher as lacunas inevitáveis da vida pós-moderna, tão imantada pela tecnologia, pela velocidade e pela fugacidade das relações.

Interpretando o multifacetado universo de preocupações, símbolos e estilos de vida hodiernos, o romance diz ao homem do século XXI o que ele não consegue ser, que a inteireza se foi, mas que ainda há coisas tangíveis e

1. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

2. Cf. LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

3. Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário.* Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

valiosas a seu alcance. Mostra-o em sua confusão de intenções frustradas, de emoções incompreensíveis, de ações baldadas, sem, entretanto, perder seu potencial emancipatório, porque lhe devolve sua face metamorfoseada pelo hibridismo de seus materiais mas, paradoxalmente, a descobre mais clara, porque desvenda, na sua polifonia de estilos e linguagens, o mundo globalizado e multicultural de hoje.

Entendendo o romance não como essência, mas como um produto histórico, enraizado no tempo e no espaço geográfico e imaginário, não há como desconsiderar, ao lado do trabalho criativo de invenção da diegese, fundado principalmente na memória e no desejo, a materialidade do seu processo de produção e recepção, com seus elementos extraídos do circuito editorial e gráfico, da indústria do papel, das redes de comercialização, físicas e eletrônicas. Igualmente não se pode deixar de levar em conta a existência, em relação recíproca com o leitor, do sujeito-autor, de um romancista com um passado de leituras e experiências, inserido num determinado grupo social, por sua vez situado numa cultura específica, dentro de um sistema econômico-social circunscrito e subordinado a padrões estéticos com os quais se debate para procurar sua própria voz.

Desse ponto de vista, *Incidente em Antares*, o último romance de Erico Verissimo, publicado em 1971, deve ser entendido na moldura de transição entre o século XX e o atual, traduzindo em sua composição a materialidade da História em que foi produzido e lido. Erico Verissimo começou a escrevê-lo em 1969, quando pensou em completar a série de seus romances urbanos com um texto que denunciasse o baile de máscaras da vida burguesa numa grande cidade, ou Porto Alegre ou o Rio de Janeiro. Começou a trabalhar no roteiro desse romance,cujo título final seria *A hora do sétimo anjo*, quando uma fotografia numa revista norte-americana lhe despertou a atenção. Era uma greve de coveiros em Nova Iorque, com os féretros insepultos à vista. O lado macabro da imagem o fascinou ("E se esses mortos resolvessem erguer-se e fazer greve contra os vivos?" pensou ele[4]), mas pôs de lado a possibilidade de explorá-la numa novela, pois considerou inverossímil uma greve destas no Brasil e ele estava determinado a trazer de volta o seu país como cenário de seu próximo romance[5].

Estava-se em plena ditadura militar, no clímax da escalada de violência aos direitos civis, com os militares enfrentando a poder de fogo a guerrilha no Amazonas e desbaratando núcleos de resistência das esquerdas nas capitais, com prisões, tortura e silenciamento das forças libertárias do país.

4. Cf. Entrevista ALEV 03e0300-1971: «Quem olhou os lírios do campo e viu Clarissa vive Incidente em Antares». *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971, p. 11. Reportagem e entrevista.

5. Cf. Entrevista ALEV 03e0025-1971: GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. «Érico Veríssimo, o homem de Antares». *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jan. 1973, p.21. Reportagem e entrevista.

Simultaneamente, cultivava-se uma aparência de calmaria social, de satisfação com as imposições governamentais, engrandecia-se a imagem dos brasileiros com o sucesso do futebol e de uma economia desenvolvimentista que parecia favorecer a população com obras gigantescas de infra-estrutura, como a Transamazônica e Itaipu, mas que ia corroendo as reservas monetárias com a tomada de empréstimos no exterior, aumentando exponencialmente a dívida externa.

Na área do livro, observava-se o incremento das publicações tecnológicas e universitárias, destinadas a atender às necessidades de desenvolvimento social e educacional, postas pela Reforma da Lei de Diretrizes e Bases de 1971, moldada a partir de um acordo MEC-USAID, que deveria transformar a educação brasileira numa filial da norte-americana, ou seja, voltada para a ciência e a técnica e suplementada, em função dos controles ideológicos da ditadura, pelo apagamento das humanidades. Em compensação, ocorria uma explosão de textos ficcionais voltados para o universo infantil. A existência da censura política cerceava a produtividade da literatura para adultos e a porta aberta para a expressão do descontentamento era aquela despercebida pelo poder: a dos leitores crianças. Nos anos 70, a literatura infantil brasileira atingiu a sua maioridade, cultivando aquelas qualidades que Monteiro Lobato já havia praticado: o respeito à menoridade da criança, o estímulo à sua fantasia livre de preconceitos e a crítica social sob forma alegórica.

O cenário da literatura para os maiores era sombrio. O romance brasileiro era policiado em dois sentidos: contra a difusão de idéias "subversivas", prejudiciais à estabilidade do regime, e contra a possível corrupção dos valores tradicionais, fossem eles os patriarcais, oriundos do mundo rural, ou os burgueses, sediados no mundo urbano. Vigiavam-se atitudes com relação à família, à religião e à propriedade e todos os movimentos progressistas, inclusive os já não tão tímidos da Igreja Católica, eram reprimidos pela força, muitas vezes às escondidas, de modo que a população em geral não se sentisse num país conflagrado.

Era natural que Erico Verissimo estivesse preocupado com esse "baile de máscaras" e, na sua sensibilidade ética, desejasse expor a hipocrisia daqueles que sustentavam o regime discricionário, continuando na linha de seu romance urbano de denúncia, como vinha fazendo com uma coerência exemplar desde 1935, com *Caminhos cruzados*. Ao longo de sua exitosa carreira de romancista, ele habituara seu vasto público às vidas cruzadas no ambiente citadino, ao traço satírico com que representava as classes abastadas e à ternura de visão dos jovens e dos desassistidos. Postara-se do outro lado da História em *O tempo e o vento* (1949-1962), em *O senhor embaixador* (1965) e em *O prisioneiro* (1967), construindo e desconstruindo mitos e ideologias, sempre com a intenção de "fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ela caia a

escuridão, propícia aos ladrões e aos assassinos"[6], que é como entendia o papel do escritor.

A atitude independente de Verissimo, na época, era recebida com ambivalência pela crítica, embora não afetasse a admiração de seu público. Erico Verissimo fora alvo do menosprezo de críticos de esquerda no passado, que o acusavam de americanófilo e representante da mentalidade pequeno-burguesa, incapaz de ativismo político progressista. Os críticos de direita lhe censuravam ainda e principalmente a imoralidade das personagens e a representação verista da sexualidade, como desintegradora dos bons costumes. O clima de desagrado acadêmico se desdobrava na imprensa, sempre atenta às possibilidades de escândalo.

O lançamento completo de *O tempo e o vento* em 1962 havia semeado perplexidades de lado a lado, que os romances políticos subseqüentes, de temática estrangeira, haviam acentuado. Os tempos haviam mudado. Em 1968, as reivindicações dos jovens, na França e os movimentos sociais contra a segregação racial, contra a discriminação da mulher e contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos haviam sacudido valores e tradições fortemente arraigadas, promovendo uma liberalização de costumes inédita no Ocidente.

As esquerdas estavam sendo obrigadas, diante do rumo dos acontecimentos mundiais da Guerra Fria, a reconhecer que o projeto comunista na União Soviética fracassara com a denúncia de Kruschov dos *gulags* de Stalin, que na China e no Camboja reinava o terror e o morticínio, e que a revolução armada na América Latina encontrara adversários demasiado potentes para serem enfrentados apenas com palavras de ordem e civis despreparados para a guerra. Defensores declarados da igualdade e da liberdade, os militantes de esquerda começaram a perceber nas posições de Verissimo a convergência com as suas próprias, em especial porque o escritor, apoiando-se em sua fama, estivera pronto a interceder por colegas ameaçados pelo regime e freqüentemente denunciara de público atitudes prepotentes. Os representantes da direita mantinham seus preconceitos, embora não se atrevessem a sustentar qualquer perseguição ao autor, tendo em vista seus vínculos com os Estados Unidos e o respeito de milhares de leitores no país.

Por outro lado, a Editora Globo, que publicara toda a obra de Verissimo e a fizera circular no Brasil e em Portugal através de sua parceria com a Livros do Brasil, aguardava um novo livro, que repetisse o sucesso de *O senhor embaixador*, já que *O prisioneiro* não alcançara o mesmo nível de vendagem. Verissimo estava enredado em vários projetos: o êxito da literatura infantil dos anos 70 o induzia a retomar o gênero que abandonara desde a década de 40, ao que se acrescia sua preocupação com o destino das novas gerações, filhas da ditadura; seus

6. VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*. São Paulo: Globo, 1999, p. 122.

editores e amigos lhe reclamavam que expandisse sua autobiografia, publicada com o título de *O escritor diante do espelho*, na *Ficção Completa* que a Companhia José Aguilar lançara em 1967, mas que ficara circunscrita à edição em papel-bíblia, de pouca expressão no varejo; vinha de uma recente primeira viagem à Grécia, que o fascinara, e o levava a planejar uma nova narrativa de viagem, que se chamaria *Sol e mel*; e, enfim, o plano do novo romance o perseguia e lhe propunha dificuldades técnicas de solução ainda não antevista (queria narrar a história da perspectiva de um defunto, numa espécie de retomada da técnica de Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* mas não podia empregar o mesmo recurso do defunto-autor).

Foi em maio de 1970, no dia 8, caminhando com Mafalda, sua mulher, nas colinas de Petrópolis, em Porto Alegre, que a idéia da greve de coveiros o acometeu de novo e, de súbito, a história se lhe foi esboçando e, com ela, o título, *Incidente em Antares*[7]. Resolve a questão da inverossimilhança através de uma greve geral, fato não incomum desde a eclosão do golpe militar, e abandona o romance iniciado (que deixaria inacabado ao falecer em 1975). Em visita à filha Clarissa nos Estados Unidos, ele se surpreende conseguindo, por fim, escrever ali (costumava dizer que lhe era impossível produzir ficção naquele país tão asséptico). Um diário, registrado numa agenda[8], comprova que em McLean, VA, ele redigiu toda a primeira parte, Antares. É possível que, dominando desde a escrita de *O tempo e o vento* toda a matéria histórica mobilizada para essa parte, ele tenha tido facilidade em criar a atmosfera satírica com que a história da formação de Antares e de seus pró-homens seria urdida.

Seria inevitável que os leitores e críticos não aproximassem essa primeira parte do romance à trilogia e não percebessem nela uma autoparódia: os inúmeros acontecimentos que marcam a trajetória da cidade de Antares correspondem em truculência e conflito às diversas campanhas guerreiro-políticas de Santa Fé. Não é gratuita a posição geográfica das duas cidades, mais para o lado da Campanha, agreste e rude[9], do que para o Leste, mais civilizado, e a repartição do poder entre duas famílias, os Campolargos e os Vacarianos, cuja inimizade, como a dos Terras e dos Amarais, vai aos poucos se atenuando até ambas se tornarem aliadas na manutenção de seu poderio e privilégios. Também chama a atenção a presença de Martim Francisco Terra, o sociólogo, com função semelhante à do médico Carl Winter de *O Continente*. O parodismo supõe inversão do antes tratado e esse movimento em *Incidente* se opera através

7. Cf. entrevista ALEV 03e0025-1971.

8. Cf. agenda ALEV 04b0062-1970. Os registros vão de 29 de junho de 1970 a 12 de dezembro do mesmo ano.

9. Antares é situada numa curva do rio Uruguai, acima de São Borja, cf. entrevista a Hermilo Borba Filho, in VERISSIMO, *A liberdade de escrever*, p. 142.

de um humorismo corrosivo, de que é sintomática a inserção do próprio autor na história, sendo tratado por D. Quitéria como autor de "sujeiras e despautérios" e como "um inocente útil"[10]. Igualmente é paródico o exagero de proporções, de modo que tudo o que era desmando dentro de parâmetros realistas aceitáveis, em *O tempo e o vento*, em *Incidente em Antares* se torna distorcido e ampliado: as vinganças, os confrontos, as torturas, os vícios no último romance adquirem feições de comédia *noir*, denunciando seu alvo, a ditadura do momento e os estamentos sociais que a propiciaram, de forma ridícula e ao mesmo tempo horrenda.

A opção pela auto-referencialidade, adotada em *Incidente*, expressa uma posição estética sobre a composição do romance que indicia a pós-modernidade do texto. Expandindo a noção de metaficção, de Patrícia Waugh[11], o romance de Erico Verissimo transborda os limites de si mesmo, para falar não de si, mas de outra obra do autor, *O tempo e o vento*, à qual é constantemente cotejado, mas da qual parte para um aprofundamento da denúncia sócio-política ali visada, num verdadeiro processo de metatransficcionalidade. Antares é outra Santa Fé, agora, nos anos 60, preparando o advento do golpe militar através da exacerbação das políticas de espoliação, arbítrio e corrupção que já existiam então nos anos 40. Trata-se de uma alegoria de alegoria, que não pode ser lida sem remontar à trilogia e que exige a relação direta entre a ditadura Vargas e a ditadura militar.

Para compor a segunda parte do romance, Erico Verissimo se vale de um evento que a crítica apelidou de realismo mágico, nas águas do romance latino-americano assim denominado, que Alejo Carpentier teorizou[12]. Terminada a história da formação da sociedade antarense, o palco está preparado para a eclosão do motivo que desencadeou o romance inteiro: o desrespeito aos corpos e mentes dos seres humanos, que culmina no insepultamento dos mortos. A sugestão da fotografia, vista na *Time*, gera o incidente incompreensível pela lógica natural. Os mortos, um punhado de cidadãos de diversas classes sociais de Antares, ao serem deixados em seus caixões à espera do enterro pelos coveiros grevistas, despertam literalmente do sono da morte e, indignados, espalham sua pestilência pela cidade, visitando seus entes queridos, que nem sempre o são, como vêm a descobrir os da classe alta. Como a greve continua sem solução negociada, ocupam o coreto da praça central e dali não saem até as autoridades se renderem. Isso, porém, só acontece após um comício público em que a podridão moral da sociedade e da política antarense

10. VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 33.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 167.

11. Cf. WAUGH, Patrícia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984.

12. Cf. CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* Barcelona: Seix Barral, 1996.

é denunciada ante a população já horrorizada pela decomposição progressiva dos defuntos.

A cena-núcleo da segunda parte se desdobra pelo artifício do contraponto entre visitas dos mortos, reações dos vivos, reuniões políticas para resolver o problema, cobertura jornalística, tentativas das autoridades de se imporem pela força (sem efeito diante dos que já não podem por ela ser afetados). Nessa segunda parte, Verissimo se vale de diversas técnicas de apresentação do enredo. Há a narração direta por um narrador impessoal e a narração indireta pela perspectiva de alguma personagem. O relato dos acontecimentos é manifestado através de diálogos entre vivos e mortos e entre cada uma dessas "espécies", e também através das reportagens de Lucas Faia, do diário do Pe. Pedro-Paulo e do jornal íntimo do Prof. Martim Francisco Terra. Distribuindo as vozes narrativas tão amplamente, o Incidente recebe focalizações diversificadas, bem como explicações contraditórias, conforme as crenças e instrução de cada envolvido. Com isso, posições ideológicas convergem e divergem, dá-se a palavra a segmentos oprimidos da população, desmentem-se hipocrisias no plano das autoridades e das elites, põe-se em cheque os limites da ciência e dos aparelhos de comunicação, operando-se no romance aquilo que na sociedade brasileira era impensável numa situação de exceção.

Erico Verissimo, empregando técnicas afinadas com as inovações da vanguarda moderna, leva-as ao absurdo para configurar a denúncia dos processos formativos de um regime de força. Joga com a desfamiliarização das certezas do leitor sobre o que é a realidade, assumindo na polifonia narrativa de seu romance uma espécie de objetividade que dispensa a crença na verossimilhança. Esse efeito é obtido pela afirmação intra-ficcional da plena liberdade do autor na invenção de um evento absurdo, claramente determinado por eventos corriqueiros nas sociedades oprimidas, de modo que a verdade da obra se torna ao mesmo tempo evidente e inverificável[13].

É pelo rumo da estética do absurdo de um Camus, por exemplo, que ele define sua opção narrativa, negando que o Rio Grande do Sul possa dar origem ao realismo mágico que à época proliferava na América Latina. Argumenta ele: "Pensemos, por exemplo, no Rio Grande do Sul, na nossa paisagem verde e desafogada, na nossa população de origem européia, na nossa pobreza folclórica, na nossa quase ausência de 'mistério à flor da terra' e havemos de concluir que o realismo mágico aqui seria algo postiço"[14]. Pode-se contestar essa justificativa, mas ela torna *Incidente em Antares* ainda mais percuciente em termos de romance histórico comprometido com a denúncia social. Apelar ao absurdo

13. A inverificabilidade da verdade ficcional é uma das características apontadas por David Hayman da ficção modernista. Cf. HAYMAN, David. *Re-forming the narrative*: towards a mechanics of modernist fiction. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

14. In VERISSIMO, *A liberdade de escrever*, p. 165.

significa potencializar o processo alegórico instituído pela obra. Quando o Incidente nos parece tão normal e ao mesmo tempo tão impossível, não se está fazendo mais do que pensar na situação de excepcionalidade política que o Brasil atravessava então e que ainda hoje se mantém em determinadas esferas que enodoam a imagem do país ante seu povo e o de outros países.

Vê-se no processo de produção da obra e no contexto histórico que o cerca, tanto o editorial e livreiro quanto o político-social, que fatores diversos se imbricam para dar os contornos de absurdo e fantástico à temática do romance, não determinando-os, mas sugerindo-os e associando-se a eles. A posição independente do autor em meio à *Intelligentsia* brasileira, que lhe angariava o respeito de seus pares pelo apoio que lhes prestava, mas por vezes também a desconfiança de alguns poucos, cujas opções ideológicas divergiam das dele, empresta tons satíricos às esquerdas e direitas radicais intraficção. A preocupação ética de Verissimo com os direitos humanos, acima de crenças partidárias, confere ao seu texto a perspectiva solidária com que os "humildes e ofendidos" são apresentados no enredo. Seu domínio técnico dos recursos narratológicos hiper-realistas torna o romance de leitura fluente e veloz, sem escolhos para o público não armado, provocando expressivo índice de vendas e, presume-se, de leitura já à época do lançamento (30.000 exemplares esgotaram-se em quatro meses).

Por outro lado, as estratégias de edição e *marketing* da sua editora promoveram um intervalo curto entre criação e industrialização do romance, iniciado em fins de 1970 e lançado em fins de 1971. Para evitar problemas com a censura, José Otávio Bertaso, o diretor da Globo da época, submete as provas de paquê ao Terceiro Exército, onde possui boas relações, e garante a liberação da edição. Provocativamente, lança o livro nas livrarias com uma cinta e um cartaz onde se lia "Num país totalitário este livro seria proibido", despertando a curiosidade do público e salvaguardando sua casa de complicações com os militares[15]. Esses, lendo na obra mais a corrupção política do que a opressão das autoridades e a cena final, adotam-na na Escola Militar de Agulhas Negras durante anos – outro dado de sátira *noir*, desta vez extratextual.

O espelhamento da formação política do golpe militar em *Incidente em Antares*, entretanto, poderia esgotar o interesse do romance uma vez instituída outra vez a normalidade democrática no país. Fosse o texto apenas uma alegoria política circunscrita, tematizando o período 1963/1964 e historicamente produzida entre 1970/1971, o livro correria o risco de desaparecer. Não é o que acontece: as tiragens de *Incidente em Antares* continuam a se suceder, embora não na escala inicial, e não faltam exemplares no mercado brasileiro desde então. O romance é traduzido em diversas línguas, do espanhol,

15. BERTASO, José Otávio. *A Globo da rua da Praia*. São Paulo: Globo, 1993, p. 35.

finlandês, ao romeno, tcheco, polonês e russo – curiosamente atrai a atenção de editores do Leste europeu, possivelmente por sua carga de denúncia política – e, editado em Portugal, continua no mercado, embora seu pico de sucesso tenha sido nos anos anteriores à Revolução dos Cravos, de 1974, em que foi lido como mais um incentivo à luta dos intelectuais portugueses que naquele período recrudesce contra Salazar.

Os fatores constitutivos da produção e da recepção de *Incidente em Antares* poderiam explicar apenas sua popularidade nos anos 70, mas atuam decisivamente para a permanência do texto até hoje. O leitor pós-moderno, brasileiro ou não, revisita a História não como *connoisseur*, mas em busca de sentido – para a vida pessoal e comunitária, mais do que para compreender sua nação. O romance de fundo histórico lhe fornece o prazer inerente à ficcionalidade – o de viver outras vidas - e a ilusão de que no passado as coisas eram mais tangíveis ou apreensíveis porque lhe dá a perspectiva da distância. Mantido no mercado, atualmente pela Companhia das Letras, editora de grande prestígio no país, *Incidente em Antares*, além de descortinar ao público uma certa fatia da História brasileira, mantém-no preso à ação, graças à velocidade com que os fatos se passam e ao inesperado das conseqüências, e a todo momento lhe oferece situações em que pode ainda reconhecer-se: o Brasil de então, ditatorial, é o Brasil de agora, só que democrático – os políticos ainda abusam do poder que o povo lhes confere, a polícia ainda tortura, as famílias se desagregam em ritmo cada vez mais vertiginoso e os jovens recusam, não mais com apupos, mas com indiferença, a farsa que lhes é posta como oportunidade de futuro.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores.)

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo.* Barcelona, Seix Barral, 1996.

GASTAL, Ney; PRZYBYLSKI, Susana. "Érico Veríssimo, o homem de Antares". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jan. 1973. p. 21. Reportagem e entrevista (ALEV 03e0025-1971).

HAYMAN, David. *Re-forming the narrative*: towards a mechanics of modernist fiction. Ithaca, Cornell University Press, 1987.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário.* Rio de Janeiro, UERJ, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

O GLOBO. "Quem olhou os lírios do campo e viu Clarissa vive 'Incidente em Antares'". *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971. p. 11. Reportagem e entrevista (ALEV 03e0300-1971).

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*: entrevistas sobre literatura e política. São Paulo, Globo, 1999.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 33ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London, Methuen, 1984.

XXXVII

LITERATURA: MACHADO DE ASSIS

HUMANITISMO: UMA FILOSOFIA ÀS AVESSAS

Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Rio Grande do Sul

Resumo: Esta comunicação centra-se na teoria do Humanitismo, mediante a qual Machado de Assis concebe uma *charge* ou uma imitação estilística satírica dos procedimentos lógico-dedutivos que compõem o discurso filosófico. Delegando sua exposição a um louco, o autor concebe uma teoria às avessas, cujo objetivo é o de desmascarar as concepções que, fundadas na razão, se atribuem a capacidade de explicar o comportamento humano. Isso se torna evidente porque, através da explanação de Quincas Borba, percebe-se a insurgência de enunciados da religião, da moral, da filosofia, da ciência que, por sua insubordinação, abrem brechas na textura do discurso do filósofo, transformando-o em uma arena onde se digladiam pontos de vista antagônicos. Assim, sob a armadura sem falhas da organização do discurso de Humanitas, encadeiam-se seqüências, estabelecem-se relações, justificam-se posicionamentos, porém a contradição se instala entre a lógica aparentemente irrefutável do discurso e sua significação. Elidindo-se uns aos outros, cruzam-se, sob a palavra do filósofo, os discursos dogmatizados do Cristianismo e do Positivismo (acrescidos do Humanismo pagão) e os pressupostos do Evolucionismo que emergem como elementos antagônicos e complementares em relação a si mesmos e ao discurso que constituem, estabelecendo-se entre eles uma relação de continuidade, de assimilação e de transgressão. Resulta daí que a teoria de Humanitas possa ser lida como uma seqüência horizontal, fundamentada no raciocínio lógico/ilógico do louco lúcido, ou que seja a releitura e a absorção de textos alheios, nos quais situa sua origem e aos quais pretende ridicularizar.

Palavras-chave: Machado de Assis, Humanitismo, Charge do discurso filosófico, Literatura Brasileira.

1. Contradição como sistema

A compreensão do sentido que Machado de Assis empresta à loucura em sua obra *Quincas Borba* e da finalidade que lhe atribui transita pela teoria de Humanitas, sistema filosófico mediante o qual a personagem Quincas Borba tenta explicar, racionalmente, a razão e o sentido da vida. Enunciado por um louco ou um *clown* que se reveste de várias faces, o sistema se estabelece pela absorção de textos e discursos múltiplos, exigindo que a seqüência horizontal de sua leitura seja preenchida pela recuperação das incisões verticais que revelam a sobreposição de enunciados. Essa recuperação não constrói, porém, uma teoria cujos pontos de vista sejam paralelos, tampouco convergentes: o antagonismo que emerge das inúmeras proposições faz com que essas afirmem

e neguem, construam e anulem aspectos do próprio sistema, comprovando o paralelismo entre a teoria de Humanitas e a caracterização de seu idealizador, emergindo daí a intencionalidade de Machado ao conceber sua "ontologia do abandono".[1]

Apresentado como náufrago da existência, mendigo, rico herdeiro, filósofo, louco, Quincas Borba expõe uma multiplicidade de prismas, em que um se oblitera pela maior incidência de luz sobre o outro, ainda que a figura do mentor de Humanitas seja resultante da soma desses traços. A narrativa estabelece, assim, a identidade entre o agente e seu discurso, pois também nesse se agregam inúmeras facetas e se unem posições contrárias sob uma composição aparentemente coesa, instalando-se um jogo de máscaras de cuja revelação o leitor participa.

O discurso de Quincas Borba recupera a estrutura formal do pensamento aristotélico-tomista, visto que tem por base uma argumentação instituída sob os princípios da indução lógica, de que resulta um número limitado de axiomas e cuja comprovação é sustentada pela recorrência à realidade empírica. Entretanto, como organiza seu discurso a partir do *topos* da loucura, o filósofo elege o paradoxo como centro dinamizador, negando, portanto, a *doxa* e, por extensão, o bom senso e o senso comum. Em decorrência disso, a formalização da teoria impele para a duplicidade de sentidos, para o imprevisível, a que se acrescenta a pluralidade de pontos de vista, uma vez que é o resultado do diálogo com diferentes formas de sistematização do pensamento, as quais assimila, transforma, transgride. O Humanitismo expõe-se, assim, como uma charge[2] do discurso filosófico uma vez que o mimetiza com o objetivo de denunciar, através do escárnio, a configuração delirante de idéias, a ausência de lucidez dos arrazoados teóricos e da práxis de uma época.

Portanto, embora se fundamente no múltiplo e no vário e seja perpassada pela ambigüidade, a filosofia de Quincas Borba expõe os princípios de sua construção e a finalidade que a sustenta: ela se estrutura a partir da decodificação de elementos representativos do real e dos discursos que o instituem; ela visa denunciar a realidade, cuja face paradoxal Humanitas desenha através de um discurso também paradoxal. O Humanitismo se mostra, pois, por um lado, como uma apologia do real e de suas sistematizações; por outro, como arma de acusação que se volta contra a capacidade que a sistematização do real detém de anular os elementos múltiplos e contraditórios que o compõem, para dar-lhe uma superfície lisa e plana.

1. SENNA, Marta de: *O olhar oblíquo do bruxo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 63.

2. Utiliza-se o termo charge a partir da denominação estabelecida por Gérard Genette, que assim define os textos que estabelecem uma relação de imitação estilística com outros com o intuito de satirizá-los.

A concepção plurívoca e contraditória do discurso, enunciado pelo delirante Quincas Borba, permite afirmar que Machado de Assis concebe a personagem e sua filosofia para expor o sarcasmo com que visualiza concepções religiosas, filosóficas, científicas que circulam no final do século XIX no Brasil, embora muitas delas situem sua origem nos primórdios da cultura ocidental. Justifica-se, sob essa perspectiva, o motivo que leva Machado de Assis a instituir a filosofia do Humanitismo através da palavra do louco-lúcido: somente o discurso do desvario é capaz de absorver a multiplicidade de aspectos da realidade e construir uma aparente unicidade discursiva, que, todavia, analisada em suas bases, é sempre movente e sempre outra. A filosofia reveste-se de loucura, porque, como esta impregna a realidade, aquela só consegue alcançar o real através do não-senso, construindo-se o discurso do desvario como forma de reorganizar a compreensão do real e de desmistificar as teorias que pretendem sistematizá-lo. Portanto, filosofia e loucura, razão e delírio coexistem e se interpenetram, quer no real, quer em suas representações, o que pode ser depreendido da teoria do Humanitismo: aí, sob a frágil consistência dos argumentos logicamente construídos, vislumbra-se a loucura; sob o riso agônico da loucura, subleva-se o sem-sentido da razão, trazendo à tona o *Elogio* de Erasmo: "Sois todos muito sábios, uma vez que, a meu ver, loucura é o mesmo que sabedoria".[3] A aceitação desse paradoxo permitiria que a incoerência da teorização do louco-filósofo assumisse forma coerente, que o múltiplo se tornasse único, que o complexo se tornasse simples, não fossem as inúmeras rupturas que permitem compreender que a cidadela discursiva de Quincas Borba é continuamente solapada pelo acréscimo de outros textos que se insurgem contra a aparente harmonização de suas significações.

Conseqüentemente, examinando-se a teoria de Humanitas, através da explanação de Quincas Borba, percebe-se a insurgência de enunciados que, por sua insubordinação, abrem brechas na textura do discurso do filósofo. Como se colocadas em confronto, embatem-se proposições, ora dominadas por uma linearidade que fingem assumir, ora salientadas pela verticalidade que as subverte. Resulta daí que a teoria possa ser lida como seqüência horizontal, fundamentada no raciocínio lógico/ilógico do louco lúcido, ou como seqüência permeada pelos espaços de uma rede que propõem a releitura e absorção vertical de textos alheios, nos quais situa sua origem e aos quais pretende atualizar. Seguindo ambas, a circulação horizontal e a circulação vertical, estabelece-se o intertexto[4] de Humanitas que se perfaz na duplicação e na

3. ERASMO de Rotterdam: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 36.

4. Intertexto: Texto absorvendo uma multiplicidade de textos. Embora realizando a concentração de sentido, recusa a limitação de espaço. Para ele, as barreiras formais inexistem, uma vez que luta por anulá-las, pois "basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los" (JENNY, Laurent:

sobreposição de enunciados paralelos, cujo antagonismo afirma e nega, constrói e anula, tornando intrínseca à sua própria teoria a profunda contradição humana.

2. Recuperação da pluralidade

A atualização e desvirtuamento das conquistas da religião, da ciência, da moral e da filosofia fazem de Humanitas a arena onde se digladiam pontos de vista divergentes. Sua recontextualização transforma a teorização do louco-lúcido em uma imitação satírica do discurso filosófico, pois os enunciados de outros discursos são submetidos à especificidade semântica e ao valor pragmático da ironia. Todavia, para apreender essa orientação marcada pela bivocalidade, é necessário que a leitura persiga as menções plurais do discurso de Humanitas. Entre elas, destacam-se, aqui, as que se referem à teologia cristã, a filosofia de Augusto Comte e a teoria das espécies de Darwin.

Para definir sua identidade, Quincas Borba determina, na carta que envia ao discípulo Rubião, uma relação com Santo Agostinho: "Quem sou eu, Rubião? Sou Santo Agostinho... adeus".[5] Com a descoberta, Quincas Borba não só estabelece a semelhança de suas condições pessoais com as de Santo Agostinho, mas também procede a uma articulação, em contrapelo, de sua teoria com o pensamento agostiniano. A heresia, a crença, o roubo, a dedicação da progenitora são elementos comuns a Quincas Borba e a Santo Agostinho e adequados a configurar a identidade entre ambos sem, todavia, deixar de ressaltar a diferença entre pontos de vista filosóficos. Assim, enquanto Santo Agostinho afirma "Procurei o que era a maldade e não encontrei uma substância, mas sim uma perversão da vontade desviada da substância suprema".[6] Quincas Borba enfatiza a negação da existência do mal – "pois que o mal nem mesmo existe"[7] – assinalando a diferença entre sua doutrina e a do doutor da Igreja.

Cumpre destacar, todavia, que o discípulo de Quincas Borba, Rubião, retoma o traçado da identidade, expresso na carta, para ampliar as correlações com o pensamento cristão:

> ...Rubião leu novamente a carta, e a hipótese da troça pareceu outra vez mais verossímil. Concordou que ele tinha graça; com certeza, quis debicá-lo; foi a Santo

"A estratégia da forma", em JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979, p. 22.)

5. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 651.

6. SANTO AGOSTINHO: "Confissões". Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 120.

7. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 652.

> Agostinho, como iria a Santo Ambrósio ou a Santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar e rir-se do logro.[8]

Conseqüentemente, a carta enigmática, último pronunciamento direto do filósofo, ao mesmo tempo em que se propõe como enigma, oferece-se como ponto de partida para a compreensão do Humanitismo: Santo Agostinho, sistematizador da doutrina cristã, Santo Ambrósio, pregador e pastor de almas, Santo Hilário, autor do tratado *Sobre a Trindade,* – todos bispos da Igreja Latina – têm em comum a concepção doutrinária e preocupam-se com a salvação da humanidade, a partir do desvendamento e compreensão do mistério divino. Em contraposição, Quincas Borba pretende desvendar o mistério humano e não deixa sem resposta interrogações essenciais do homem, como as que tratam de sua identidade e do sentido inerente à morte e à dor, enquanto sua preocupação única é Humanitas.

Tanto Santo Agostinho quanto Quincas Borba entendem que a filosofia não é somente disciplina teórica, apta a evidenciar problemas relativos à estrutura do universo físico ou à natureza dos deuses, mas, sobretudo, uma indagação sobre a condição humana. Para o primeiro, a filosofia é o caminho para alcançar a beatitude; para o segundo, é a forma de integração plena à substância original, que é Humanitas; para ambos, é o meio para alcançar a felicidade. O bispo de Hipona quer conciliar as relações entre a razão e a fé, entre o que se sabe pela convicção interior e o que se demonstra racionalmente, entre a religiosidade cristã e a filosofia pagã. Quincas Borba procura demonstrar, através da argumentação lógica, a existência de formas fixas e de leis genéricas que podem ser aplicadas à realidade complexa e difícil, impregnando sua argumentação com pontos de vista subjetivos. Ele concilia racionalização e convicção pessoal, filiando-as ao domínio da religião, da filosofia e da ciência de sua época, sem esquecer a parte "galante" dos mitos pagãos.

Com efeito, Santo Agostinho sistematiza uma concepção do mundo, do homem e de Deus, transformando-a na doutrina fundamental da Igreja Católica; Quincas Borba sistematiza uma concepção do mundo e do homem de que Deus está alijado, porque substituído pelo próprio homem, fazendo dela a base da doutrina de Humanitas. Portanto, o que a Rubião parece um enigma jocoso constitui um indício revelador da intencionalidade de Machado de Assis que é recuperada por intermédio das associações permitidas ao jogo da circularidade, "em que o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma evocação crítica, lúdica e exploradora".[9]

---

8. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 653.

9. JENNY, Laurent: "A estratégia da forma", em JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979, p. 36.

A convergência entre a filosofia de Humanitas e o universo teológico do catolicismo é sublinhada ainda em outra passagem. Interrogado por Rubião, Quincas Borba procede à explanação de sua teoria, antecedendo-a por um convite: "– Queres ser meu discípulo?"[10] A pergunta reproduz as palavras de Cristo ao congregar seus seguidores, enquanto a explicação da teoria recupera o ensinamento fundamental da Igreja mediante o qual é explicitada a concepção de Deus, o que se torna evidente na resposta formulada por Quincas Borba:

A similitude expõe-se, de forma evidente, quando são contrapostas as explicações do idealizador do Humanitismo às do teólogo cristão. Substituída a palavra Humanitas por Deus, concebido na doutrina cristã como princípio de todas as coisas, substância universal, verdade total e plena, chega-se à definição de Santo Agostinho, para quem somente o termo *essentia* é capaz de definir o ser supremo. Segundo ele, todas as demais coisas não têm propriamente essência, pois, sendo mutáveis, são a reunião do ser e do não-ser. Somente da noção de unidade, implícita a Deus, decorre ser ele eterno, imóvel, indivisível e imutável: Deus é a plenitude do ser, a perfeição máxima e o bem absoluto.

Porém, mesmo existindo a similitude entre ambas as explicações, a diferença se afirma, visto que Quincas Borba transfigura a conceituação do ser divino, quando lhe sobrepõe o princípio da universalidade radicado no homem: "Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem".[11] Portanto, mais uma vez, a semelhança se subordina à diferença, porque a concepção doutrinária fundamental do cristianismo se opõe à do Humanitismo: os termos Deus e

10. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.
11. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.

Humanitas não recobrem uma mesma e única identidade, ainda que seus predicados afirmem a semelhança existente entre eles.

Por sua vez, o homem, compreendido como substância, estabelece a relação com o Positivismo de Augusto Comte, para quem "o conjunto de concepções positivas condensa-se na noção única de um ente imenso e eterno, a humanidade".[12] "O próprio nome Humanitismo, com sua concepção de Humanitas, lembra imediatamente a Religião de Humanidade de Comte e a hipóstase de uma humanidade em si, acima dos homens".[13] O elo semântico reforça-se à medida que ambos, Humanitismo e Positivismo, são não apenas um sistema filosófico e político, mas, sobretudo, uma religião que visa substituir todas as demais, especialmente o Cristianismo.

Eu trato de anexar à minha filosofia uma parte dogmática e litúrgica. O Humanitismo há de ser também uma religião, a do futuro, a única verdadeira. O Cristianismo é bom para as mulheres e mendigos, e as outras religiões não valem mais do que essa: orçam todas pela mesma vulgaridade ou fraqueza.[14]

Comte, ao reprovar as crenças monotéicas, cristãs e muçulmanas, compara-as à crença positivista, síntese relativa e altruísta, oposta à síntese absoluta e egoísta das primeiras, e afirma que a "concepção da humanidade condensa o dogma da religião universal, o qual consiste na filosofia positiva".[15]

A articulação da filosofia à práxis social como forma de estruturação política é enfatizada pelo mestre francês, cujo posicionamento é categórico: "O positivismo se compõe essencialmente duma filosofia e duma política, necessariamente inseparáveis, uma constituindo a base, a outra a meta dum mesmo sistema universal".[16] Também aqui, a semelhança se revela, sendo assinalada por Brás Cubas em seu relato *pós-mortem*, quando narra que

> Quincas Borba leu-me daí a dias a sua grande obra. Eram quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas. O último volume compunha-se de um tratado político, fundado no Humanitismo; era talvez a parte mais enfadonha do sistema, posto que concebida com um formidável rigor de lógica.[17]

---

12. COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 145.

13. CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso: *Ensaios machadianos:* Língua e estilo, Rio de Janeiro, Acadêmica, 1962, p. 99.

14. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 637.

15. COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 150.

16. COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 97.

17. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

Constata-se, pois, que, elidindo-se uns aos outros, cruzam-se, sob a palavra do filósofo, os discursos dogmatizados do Cristianismo e do Positivismo (acrescidos do Humanismo pagão), situados como elementos antagônicos e complementares em relação a si próprios e ao discurso que constituem. Entre eles se estabelece uma relação de continuidade, de assimilação e de transgressão: Santo Agostinho retoma concepções pagãs, particularmente a teoria das idéias de Platão; Augusto Comte encontra em Santo Agostinho o "mais sublime dos místicos", porque preparava a seu modo a máxima moral do Positivismo: "Viver para outrem";[18] Humanitas, por sua vez, deixa-se permeabilizar pelos diferentes posicionamentos, compondo uma síntese antinômica de idéias. Destronando Deus e entronizando o Homem, procede à desmistificação da *essentia* como concebida por Santo Agostinho, para introduzir um novo ídolo, que calca o mundo com pés de barro.

A mesma sobreposição, a imbricamento de conceitos, ou melhor, a superposição de textos, verifica-se quando são analisadas as diferentes fases de Humanitas, assim constituídas: "a estática, anterior a toda criação; a expansiva, começo das coisas; a dispersiva, aparecimento do homem" e "a contrativa, absorção do homem e das coisas".[19] Identificam-se, aqui, a narração do *Gênesis*, em que o processo de criação se concretiza em momentos distintos, bem como as diferentes etapas evolutivas que, segundo Comte, conduziriam os estágios evolutivos do homem até a assimilação plena final, em que as palavras síntese e religião se tornam sinônimas.

O princípio da evolução, proposto pelas ciências biológicas e referendado por Comte, está, portanto, expresso na divisão das diferentes fases do Humanitismo e é evidenciado na afirmação: "A evolução, porém, é tão profunda, que mal se lhe podem assinar alguns milhares de anos".[20] Assim, se "estática" e "dinâmica" constituem para Comte as ópticas fundamentais para o estudo de todo ser vivo, sendo os princípios sob os quais funda a Ciência Social, Humanitas adota a mesma concepção, realizando-se da imobilidade ao movimento para chegar da desagregação à síntese. Essa, porém, confirma-se não como absorção do homem e das coisas, mas como absorção do mais fraco pelo mais forte, igualando-se, em importância, a morte da avó do filósofo, de um rato, de um cão, ou de um poeta, uma vez que servem para preservar o princípio da vida que é Humanitas:

---

18. COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978, p. 142.

19. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 614.

20. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

> – Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é a condição da sobrevivência da outra, e a destruição não atinge o princípio universal comum.[21]

Constata-se que o texto darwiniano é tomado por Quincas Borba como objeto, já não de agressão, mas de sedução, pois espelha os fatos da natureza.[22] Já não se sobrepõe um texto a outro texto, mas é retomado o ciclo evolutivo e seletivo da vida, em que, ignoradas as características distintivas homem/animal e desprezadas as concepções morais e éticas, salienta-se a condição instintiva do homem, ainda "humano, demasiado humano".[23] Logo, a teoria darwiniana se faz presente, porque, ao olhos de um louco ou daquele que nada vê, porque tudo vê, tem os mesmos contornos da configuração do real. Transpondo as descrições objetivas do biólogo para seu sistema, Quincas Borba apresenta-as como recurso de agressão e desmistificação de teorias outras, alheias à práxis social; são também arma de denúncia e crítica em relação a essa mesma práxis em que as exigências da natureza subordinam os preceitos implícitos à conceituação de humanidade.

O que constituem a metafísica, a moral, a religião e a ciência, senão embustes para empanar a verdadeira condição do homem? – parece perguntar Quincas Borba. Anuladas essas diferentes formas de mentiras, usadas para triunfar sobre a realidade de um mundo falso, contraditório e cruel, resta-lhe (a Quincas Borba) declarar a fórmula-síntese de sua própria teoria: "Ao vencedor as batatas", "ao vencido, ódio ou compaixão"[24] e a necessidade de "levar a sua fome a outra parte".[25] Como aforismo representativo da seleção natural, orientado para o homem, é um lema às avessas, representação ficticiamente real de uma realidade falseada.

Novamente a ironia ou a duplicação de sentido, manifestada pelo *ethos* zombeteiro das palavras do filósofo, assinala a sedução paródica e permite a irrupção de textos no intertexto de Humanitas: "Quando voltar o costume da antropofagia, não há mais que trocar 'amai-vos uns aos outros', do Evangelho,

---

21. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 648.

22. "E tudo concorre para fixar no romance a luta surda de conservação, travada em torno do dilema comum a todo animal que é simultaneamente caça e caçador: abater ou ser abatido. Comer ou ser comido" (GOMES, Eugênio: *Espelho contra espelho,* São Paulo, Instituto progresso, 1949, p. 101).

23. NIETZSCHE, Friedrich: "Humano, demasiado humano". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, em *Os pensadores,* São Paulo, Instituto Progresso, 1978, pp. 86-151.

24. ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em O*bra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 649.

25. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 629.

por esta doutrina 'comei-vos uns aos outros'. Bem pensado, são os dois estribilhos da civilização."[26] Identificando o segundo estribilho na prática social, Machado de Assis dá-lhe ênfase ao colocá-lo, ainda que modificado, na boca de Quincas Borba. O propagador de Humanitas está apto a declarar aquilo que a falsidade humana nega, porque se mantém à distância do banquete da vida e porque está dominado pela saciedade que a ilusão ou a loucura proporcionam.

Portanto, sobrepondo-se aos consolos metafísicos da religião cristã, sobrepondo-se à utopia social preconizada por Comte, Quincas Borba conjuga-se ao otimismo e, no além-limite da esperança, "no lugar onde se perturba e se obnubila o relacionamento entre o homem e a verdade"[27], ele proclama que "a dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão."[28]

Imerso no mundo em que mentiras inexistem, o louco-lúcido assume como próprias as verdades ilusórias da razão e nega a existência da dor, da qual a loucura é fuga concretizada. Destacada da grande sintagmática, a enunciação, contudo, deixa-se impregnar pela totalidade do texto e também o impregna. A situação de Quincas Borba, em sua contradição interna, é percebida como profundamente irônica: só a irrealidade desvairada é capaz de pronunciar-se pela ausência da dor, que a realidade confirma na sua condição de louco. A proclamação de Quincas Borba enuncia-se, portanto, como antífrase[29]: há uma profunda oposição entre o que apregoa e o que quer fazer entender. Ao afirmar o caráter ilusório da dor, denuncia as "consolações racionais"[30] e místicas com que as teorias científicas e religiosas procuram anular ou postergar o problema fundamental do sofrimento, concebendo, com sua doutrina, uma filosofia a contrapelo.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de: *A semana*, São Paulo, W. Jackson Inc. Ed., 1955.

ASSIS, Machado de: "Quincas Borba", em *Obra completa,* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1.

26. ASSIS, Machado de: *A semana,* São Paulo, W. Jackson Inc. Ed., 1955, p. 434.

27. FOUCALT, Michel: H*istória da loucura na época clássica,* São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 242.

28. ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1, p. 616.

29. Emprega-se o termo "antífrase" ligando-o à ironia situacional do texto. Ambas, ironia a antífrase, estabelecem uma relação de antinomia ou de oposição semântica entre o sentido literal e o derivado, o que permite determinar a adequação. A antífrase é um recurso da ironia como tropo.

30. BARRETO FILHO, José: *Introdução a Machado de Assis,* Rio de Janeiro, Agir, 1980, p. 104.

ASSIS, Machado de: "Memórias póstumas de Brás Cubas", em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, v. 1.

BARRETO FILHO, José: *Introdução a Machado de Assis,* Rio de Janeiro, Agir, 1980.

CÂMARA JÚNIOR, J. Mattoso: *Ensaios machadianos,* Língua e estilo, Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

COMTE, Auguste: "Catecismo positivista". Tradução de Miguel Lemos, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978.

COMTE, Auguste: "Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo". Tradução de José Arthur Giannotti, em *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1978.

ERASMO de Rotterdam: *Elogio da Loucura*, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

FOUCALT, Michel: *História da loucura na época clássica,* São Paulo, Perspectiva, 1978.

GOMES, Eugênio: *Espelho contra espelho*, São Paulo, Instituto Progresso, 1949.

JENNY, Laurent et alli: *Intertextualidades*; revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Almedina, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich: "Humano, demasiado humano". Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, em *Os pensadores,* São Paulo, Instituto Progresso, 1978.

SANTO AGOSTINHO: "Confissões". Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, em *Os pensadores,* São Paulo, Abril Cultural, 1978.

SENNA, Marta de: *O olhar oblíquo do bruxo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

LUAS DE MEL / TERRAS DE ABSINTO

Mirella Márcia Longo
Universidade Federal da Bahia

O presente trabalho integra pesquisa em andamento, voltada à construção de um ensaio sobre a representação do amor em romances portugueses e brasileiros do século XX. As diversas cenas comentadas têm em comum a presença da água. No caso dos romances portugueses, foram tomados, como paradigmas norteadores, o *locus amoenus* descrito por Curtius em sua *Literatura Européia e Idade Média Latina*,[1] e mais a visão heraclitiana que, segundo Bachelard, associa a morte ao devir hídrico.[2] Sem abandono dessas referências, o comentário dos romances brasileiros põe as diversas cenas em diálogo, direto ou indireto, com a imagem de Peri e Ceci, navegando rumo à fundação de uma pátria mítica, ou à consagração do binômio amor e morte. A eleição desse novo paradigma acarreta uma ênfase posta especificamente sobre o conjunto de textos brasileiros. Ela sustenta-se na hipótese de que , nesse conjunto, a ligação do par amoroso entra em conexão mais explícita com visões de pactos sociais e, em decorrência, com afirmações ou negações de uma nacionalidade.

Particularmente, o comentário que se segue tem seu ponto de partida na consideração de uma simbologia milenar que associa a união entre homem e mulher com o reconhecimento de uma identidade; nas palavras de Campbell; há, na união de dois seres, «o reconhecimento de que existem dois aspectos para uma mesma coisa».[3] Northrop Frye explicita o caráter social dessa identidade resultante do processo integrador; ele lembra que, muito freqüentemente, a formação do casal indica, no nível simbólico, o surgimento de uma nova sociedade.[4]

Primeira Cena:

> A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas

1. Depois de seguir um percurso do *locus amoenus*, Curtius conclui tratar-se de tópica que, integrando a poesia bucólica, integra também a poesia amorosa como um *lugar feito para amar*. Cf. Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

2. BACHELARD. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 59.

3. CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. «Histórias de Amor e Matrimônio». In *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, p. 21.

4. FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1983. p.164.

> Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.
>
> O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.
>
> Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando vôo.
>
> A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia.
>
> E sumiu-se no horizonte.[5]

Sobrevivendo aos ímpetos da água, os dois amantes irão povoar um mundo e assim reativar o motivo bíblico do dilúvio, evocado no romance, em consonância com a lenda de Tamandaré, herói indígena que, com a sua companheira, resiste à fúria das correntezas. De qualquer modo, Peri e Ceci irão transcender os abismos impostos pela História e ultrapassar o seu corolário de tensões. Morrendo, eles encontram-se no céu evocado por Cecília, antes que os rubores a calassem. No caso de conseguirem vencer a força dos elementos naturais, esse homem e essa mulher ingressam num contexto adâmico, propício à fundação de um mundo.

Vasta fortuna crítica constata que esse desfecho de **O Guarani** concretiza, em imagem literária, a interpretação que Alencar faz do passado colonial, mola mestra do seu projeto de garantir um caráter nacional à literatura brasileira. Convicto de que, na mestiçagem racial e cultural do índio e do colonizador, encontrar-se-iam os elementos particulares da nação emergente,[6] Alencar apostou na união de Ceci - a filha do português – com Peri, o índio cristianizado e ainda capaz de evocar as lendas do seu povo e de usar a palmeira como arca que plana sobre as águas do Paraíba.

De acordo com Alfredo Bosi, a oscilação de Alencar *entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo.*[7] Saliento que esse contexto pré-social leva à situação adâmica a que já me referi e à idéia de uma nação inteiramente nova, proveniente de uma síntese. Afinal, deve-se esperar que as ações purificadoras do fogo, que faz um castelo arder em chamas, e da água, que vigorosamente arrasta a palmeira-arca, sejam capazes de queimar e de afogar, no plano mítico, as diferenças que provêm da História. Promotor do salto que vai da História ao mito, esse impulso vigoroso torna possível a união do casal que, depois de um longo percurso, alcança tornar-se carne de uma só carne. À imagem desse amor, devem-se agregar a noção de um mundo por ele fundado e mais as sensações de filia e de pertença a esse mundo.

---

5. ALENCAR, José M. de. *O Guarani*. Porto Alegre, L&PM, 1998, p. 460.

6. Em meio à fortuna crítica de Alencar, destaco a leitura de Valéria De Marco. Cf. DE MARCO, Valéria. «A Produção Crítica de Alencar». In *O Império da Cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, pp. 5-70.

7. BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 243.

Permito-me agora passar para uma outra cena, distante da primeira em pouco mais de meio século. Nela, um outro casal prepara-se para outra navegação. Transporto-me para uma das últimas anotações do **Memorial de Aires**, livro que Machado de Assis publicou em 1908.

Segunda Cena:

> Fidélia ia realmente triste: o mar não tardaria em espancar as sombras, e depois a outra terra, que a receberia com a outra gente. Eu, no tombadilho do paquete, imaginei o cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto. Tristão, à despedida, disse palavras amigas e saudosas a Aguiar, mandou outras para a madrinha, e a mim pediu-me que não esquecesse os pais de empréstimo e os fosse ver e consolar. Prometi que sim. Descemos para a lancha e afastamo-nos do paquete.[8]

A cena tem como motivo principal a partida dos recém-casados – Tristão e Fidélia – que rumam a Portugal, para desgosto e sofrimento do casal Aguiar, seus pais de empréstimo. Quem faz o registro é Aires. Na passagem citada, ele recorda a sua primeira visão de Fidélia que, então viúva, rezava pelo marido. *O cemitério, o túmulo, a figura, as mãos postas e o resto* são elementos que integraram esse momento do passado. Sutilmente gradativa, a enumeração desloca-se da morte para a vida. Do cemitério e do túmulo do marido morto, chega-se à figura de Fidélia que, com as mãos postas em atitude de oração, recebe ainda o enquadramento da morte. Contudo, as mesmas mãos indiciam, por via metonímica, o corpo de mulher; de forma que o termo *resto* soa como uma alusão crispada à atração que esse corpo vivo, embora emoldurado pela morte, exerceu um dia sobre Aires.

De início, é destacada a tristeza de Fidélia. Real, na hora da partida, essa tristeza tem sua dissipação anunciada pelo narrador: *o mar não tardaria em espancar as sombras*. Para a margem futura – a que espera com a outra terra e a outra gente – não serão transportadas essas sombras, velozmente desfeitas como se desfazem as lembranças dos mortos.[9]

Na superfície, parece estranha essa cena de partida, na qual a terra deixada, com um passado povoado pela morte, é a nascente República brasileira. A situação vai ficando mais clara, ao pensarmos que, antes de casarem, Tristão e Fidélia já tinham um traço comum. Ambos tomaram o casal Aguiar como *pais de empréstimo.* Incompatibilizada com o pai desde o casamento, a moça perdera

8. MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*. In *Obra Completa*, V.I. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 1198. Todas as citações do *Memorial de Aires* provêm desta edição.

9. Faço uma alusão a uma das mais freqüentes citações do Conselheiro Aires: «Les morts vont vite!» Trata-se, segundo Gilberto Pinheiro Passos, de tradução para o francês de um segmento de verso, extraído da balada Lénore, escrita pelo poeta do pré-romantismo alemão Gottfried August Bürger. Cf. PASSOS, Gilberto P. *As Sugestões do Conselheiro Aires*: *A França em Machado de Assis; Esaú e Jacó e Memorial de A*ires. São Paulo, Ática, 1996, p. 39.

a mãe e ficara viúva; o novo esposo, em tenra idade, fora deixado sob a guarda dos padrinhos, que o acompanharam, até o dia em que foi morar na Europa, seguindo os pais biológicos. Essas circunstâncias conduziram os dois jovens a formar os elos que a água irá dissolver, após a partida . De acordo com os parâmetros usados no comentário da cena anterior, os esposos levarão para o porto de destino os seus bens materiais e mais a vitalidade que, emanada de sua união, poderá projetar-se para o corpo social, fertilizando-o. No ponto de partida, permanecerão os estéreis, velhos e viúvos: o casal Aguiar, a mana Rita e o próprio Conselheiro, partes ilustrativas de um grupo que caminha para o esgotamento.

O que a cena põe em evidência é a condição terminal de vínculos afetivos, cujos alicerces são frágeis, ou sem autenticidade. Explicita-se o caráter precário da filiação que corresponde a uma sensação postiça. Tal sensação, se não é atribuída à sociedade brasileira como um todo, é vista como uma marca dos grupos que, nessa sociedade, detêm poder. Em outras palavras; parece justo supor que, aos *pais de empréstimo*, corresponda uma pátria de empréstimo e, em decorrência, parece igualmente justa a suposição de que Machado de Assis esteja comentando uma fragilidade que, nascida no plano afetivo, tem implicações éticas, tornando problemáticos os pactos sociais do país e a idéia do Brasil como nação.

Em alguma medida, a cena de Machado traz uma situação próxima à do romance de Alencar. Tristão e Fidélia estão prestes a navegar, como Peri e Ceci, que iniciam navegação direcionada a uma terra eleita. No entanto, em muito maior medida, as situações são inversas. O primeiro casal busca um lugar ainda não configurado no nível simbólico; sua viagem pelas águas brasileiras constitui indício de uma *paisagem amena* ainda não inteiramente definida. O segundo casal deixa a paisagem emprestada, que não reconhece como abrigo e elege, como *locus amoenus,* um outro continente. Com tal inversão, Machado aponta para um esgotamento do projeto cultural romântico, nascido no século XIX como projeto nacional.

A dúvida lançada sobre o pacto mantenedor da nação está, de algum modo, contida na cena de Alencar, a despeito da sua ideologia. Afinal, ele não nos deixa ter certeza se Peri e Ceci sobrevivem, ou se eles confirmam a parelha Amor e Morte, comum na literatura do Ocidente.

Ao concluir a sua arguta análise do *Memorial de Aires*, John Gledson identifica no romance «um lamento pelo país, em cuja existência como nação, [Machado de Assis] mal chegava a acreditar».[10] Gledson argumenta que, sob qualquer interpretação, é inegável, no enredo do *Memorial*, a ocorrência de

10. Cf. GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, p. 255.
11. *Ibid.*, p. 242

traição; e segue: «os dois jovens traem seu país, tanto de maneira literal, pois partem para Portugal com o dinheiro ganho no Brasil (e com a escravidão) , como no plano metafórico, com o abandono dos pais postiços».[11] De acordo com essa óptica, o leitor pode especular se a traição foi deliberada ou forçada pelas circunstâncias. Valendo-se das epígrafes usadas por Machado,[12] e sobretudo das insinuações e dos silêncios registrados pelo narrador- diplomata, Gledson aposta num engodo premeditado em Lisboa, construindo a hipótese de que Tristão e Fidélia mantiveram um romance em segredo e simularam o novo conhecimento que lhes permitisse casar e transportar a herança da moça para a Europa, sem perda de prestígio social.

Distancio-me da recomposição do romance, tal como feita por John Gledson, no que diz respeito à sua observação de que os amantes machadianos não estariam, como Tristão e Isolda, «ligados por uma poção mágica, mas por 300 contos».[13] No nível simbólico, a perda imposta pela partida é tanto mais trágica, quanto maior é a qualidade da união do casal que executa o gesto de abandono.

No dia 13 de março, Aires registra: «Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre de velho..... Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo». Assim, o afastamento desse Eros visto como fonte de vida e poder regenerador potencializa as perdas materiais. Além disso, o olhar de Aires não deixa margem a dúvidas, quando analisa os amantes. Ele constata que a força da sua paixão amorosa sobrepõe-se a toda intenção de engodo e promoção de disfarce; note-se: «Não é que eles não buscassem disfarçar, ela principalmente, mas não há disfarce que baste em tais lances. A agitação interior transtornara os cálculos, e os olhos contavam os segredos. Quando falavam pouco ou nada, o silêncio dizia mais que palavras, e eles davam por si pendentes um do outro, e ambos do céu». E mais adiante, para salientar a força que promove a unidade do casal, Aires evoca imagens que ecoam tanto o discurso platônico como a Mística cristã: «...penetravam um no outro, com uma luz viva que ninguém acendeu. Isto que digo pode ser obscuro, mas não é fantasia; foi o que vi com estes olhos. E tive-lhes inveja. Não emendo esta frase, tive inveja aos dous, porque naquela transfusão desapareciam os sexos diferentes para só ficar um estado único».

Ao embarcarem para Portugal, com os trezentos contos da herança e mais a força luminosa da sua paixão, Tristão e Fidélia entram para aquela galeria de personagens machadianas, nas quais *instinto* e *sagacidade* atuam em cooperação.

12. Machado usa como epígrafes dois poems da lírica medieval: "Em Lisboa, sobre lo mar, /Barcas novas mandei lavrar..." (Cantiga de Joham Zorro); e ainda: "Para veer meu amigo / Que talhou preyto comigo, / Alá vou, madre. // Para veer meu amado/ Que mig'a preyto talhado, / Alá vou, madre". (Cantiga d'El Rei Dom Denis) .

13. Cf. GLEDSON, John. *op. cit.*, p. 246.

Segundo Alfredo Bosi, nessas personagens, uma primeira natureza, formada por instintos e paixões, compactua com uma segunda natureza, voltada para o interesse da sobrevivência e da ascensão social.[14]

Não se pode esquecer que os registros do *Memorial de Aires* cobrem o período que vai de 9 de janeiro de 1888 a 30 de agosto de 1889. Os sinais de velhice e esgotamento que Machado identifica referem-se, não apenas, mas principalmente ao Império sustentado nas oligarquias agrárias e na escravidão. Todavia, como esse esgotamento implica esterilidade, torna-se fácil perceber que a descrença estende-se à nascente República.

Herdeira de um fazendeiro da Paraíba do Sul,[15] Fidélia deixa o Brasil, levando consigo os frutos da terra e do trabalho escravo, num pacto nupcial com um brasileiro que já se naturalizara português. Sintomaticamente, e à semelhança do que costuma ocorrer com as oligarquias brasileiras a partir das suas crises, Fidélia regenera-se e supera os sinais de morte que momentaneamente a atingiram no período da viuvez.

Quanto ao casal Aguiar, se por um lado personifica a terra gasta, explorada e esterilizada, não deixa de representar também uma outra face da mesma elite, a que pertence Fidélia. Assim, o casal permanece no Brasil por força do cansaço, conforme declara Dona Carmo, a Senhora Aguiar; mas sua condição é análoga à dos exilados. No fim de seus registros, Aires observa que, imersos na mágoa trazida pelo afastamento dos filhos postiços, os dois velhos tinham *saudade de si mesmos*. No centro dessas existências exiladas, instala-se o vazio da própria identidade, presa a elementos distantes.

De forma sutil, a cena move-se de acordo com uma mecânica de inversões que contempla ironia lançada também ao empreendimento das viagens marítimas portuguesas. Machado representa um regresso a Lisboa; lembro que de lá vieram Fidélia e Tristão. A viagem dos dois surge como um ciclo que se completa, deixando atrás de si o desfalque e a esterilidade. Tal perspectiva leva-nos ainda a observar que Machado de Assis monta a sua cena de partida sobre o conflito entre *a gente que parte e a gente que fica*. No poema épico de Camões, o centro da reflexão realizada em torno desse conflito é ocupado pela voz acusadora do Velho do Restelo. No *Memorial*, essa reflexão fica por conta do Diplomata Aires.

Situado no seio do povo, o Velho do Restelo denuncia com nitidez e veemência o desastre social gestado na ação dos que partem. Diplomata aposentado, Aires é tocado pelo geral esgotamento da terra deixada e a sua voz

14. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis/ O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999, p.23.

15. Alfredo Bosi esclarece a importância dos cafeicultores do Vale do Paraíba, durante as crises vividas no Brasil, na segunda metade do século XIX. Cf, BOSI, Alfredo. «A escravidão entre dois liberalismos». In *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 194-245.

oscila. Ele encobre o desastre, mesmo que o autor trabalhe no sentido de que haja uma denúncia encravada no plano opaco das imagens.

Os elementos que circundavam Fidélia no cemitério vão ter, como último asilo, a memória do Conselheiro. No momento de sua partida, é também a Aires que Tristão transfere a tarefa de consolar os pais emprestados. Dessa maneira, o narrador torna-se guardião da bagagem que os noivos não levam consigo. Testemunha de um progressivo desenlace, Aires vive, ele mesmo, uma perda de laços muito mais completa, que Machado traduz em termos afetivos, amorosos. Potente fisicamente, Aires sente-se espiritualmente impotente para amar Fidélia . Afastando esse contrato nupcial que se realizaria no interior do país, Aires também não se sente atado à esposa morta, cujo corpo deixou em Viena e à distância de si. Empreendida pelos jovens em sua inconsciência, a viagem de retorno é, para ele, uma impossibilidade. Aires tem ciência de que não é um europeu e afirma: *Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei.*

A estrutura afetiva do Conselheiro Aires é construída por Machado de Assis com apoio em um verso de Shelley traduzido de modo discutível: «Eu não posso dar / o que os homens chamam amor... e é pena» por «I can give not what men call love». A leitura atenta do verso indica que o afeto do Conselheiro está voltado para o mundo angelical de Shelley, cuja substância não se sustenta ante a consciência céptica de Machado. Não sendo preenchido por visões idealistas, esse espaço traz um vazio associável à morte e imaginado como indolor passividade e ausência de paixão.

De fato, Aires representa a culminância de uma perda de laços aludida em vários textos machadianos. Apresentados em imagens trazidas da literatura amorosa, esses desligamentos aludem sutilmente à situação das consciências dotadas de uma maior amplitude reflexiva. Maria Regina (protagonista do conto *Trio em Lá Menor*) e Quintília (do conto *A Desejada das Gentes*) juntam-se a Flora (do romance *Esaú e Jacó*); como Aires, essas personagens não podem *dar o que os homens chamam amor*. Seus afetos dirigem-se a instâncias que não fazem parte das experiências que elas vivem como agentes sociais. Maria Regina –que não escolhe um pretendente– entra em conformidade com as estrelas; Flora –dividida entre Pedro e Paulo– tem intimidade apenas com a música, mas, no que diz respeito a Quintília , assim como a Aires, essa adesão afetiva ao distante esvazia-se, porque surge sob a metáfora mais radical: o apreço pela morte. Ao falar dessa sua aproximação gradativa com a morte, Aires recorre à viagem marítima, definindo finalmente a sua própria navegação: «Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica».

De amplo alcance, a incapacidade de amor do Conselheiro Aires lança alguma luz sobre a situação de um intelecto inapetente e por isso impotente diante dos conflitos da História. Aires procura analisar e em larga medida neutralizar esses conflitos em seu discurso. Sem fazer o pacto nupcial com as

elites, Aires é um intelectual que não encontra, àquela altura da história brasileira, uma aliança visível; ele não vê uma alternativa sólida contra as classes que estavam no poder.[16] A despeito disso, Machado de Assis não abre mão de criticá-lo, sem deixar de transformar essa crítica em auto-crítica, um belo compósito de ironia e confissão.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José M. de. *O Guarani*. Porto Alegre, L&PM ,1998.

BACHELARD. *A Água e os Sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo (org). *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis/ O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena.

CURTIUS. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

DE MARCO, Valéria. *O Império da Cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1983.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva ,1978.

MACHADO DE ASSIS. *Obra Completa*, 3 V. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.

PASSOS, Gilberto P. *As Sugestões do Conselheiro Aires*: *A França em Machado de Assis; Esaú e Jacó e Memorial de A*ires. São Paulo, Ática, 1996.

16. Acompanho aqui Valentim Facioli, em Mesa Redonda sobre Machado de Assis: Cf. "Não existia no Brasil nenhuma classe social capaz de representar alternativa válida contra as elites que dominavam". In BOSI, Alfredo (org): *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982, p. 328.

P

XXXVIII

MISCELÁNEA

ANÁLISE DO PERFIL DE GRADUANDOS EM ODONTOLOGIA COMO DIRETRIZ PARA A CONFECÇÃO DE CD-ROM EDUCACIONAL

Gisele Cuba Riche
Universidade Federal Fluminense

Resumo: A Tecnologia educacional tem desenvolvido recursos de qualidade, que quando utilizados adequadamente, são de grande valor no aprendizado, pois podem otimizar o ensino, estimular o aluno a tornar-se sujeito da construção do seu próprio conhecimento. É preciso conhecer o sujeito do ensino-aprendizagem, para melhor adequar as tecnologias a serviço da educação e estabelecer uma interação efetiva, com vistas a uma aprendizagem mais eficaz. O trabalho tem como objetivos: conhecer o perfil sócio-cultural-econômico e o perfil cognitivo de alunos de graduação em Odontologia em relação aos *softwares Word, PowerPoint, ToolBook e Director*, identificando o nível de conhecimento e uso, a finalidade do uso dessas ferramentas, além de quantificar e estratificar os recursos e as mídias mais utilizados nos *softwares* e identificar vantagens e desvantagens dos *softwares* para apontar os mais indicados como ferramentas de suporte para o ensino e aprendizagem. Participaram dessa pesquisa quali-quantitativa 367 alunos de seis Universidades, através de um questionário anônimo, atendendo aos objetivos propostos. Um indicador de proficiência, baseado em um escore, atribuído a cada aluno em cada programa, avaliou o *software* mais conhecido. Os resultados mostraram que a maioria da amostra é do sexo feminino, solteiros, sem filhos, estudantes de turno integral, do terceiro e quarto períodos, entre 19 e 21 anos, utiliza melhor o *Word* do que o *PowerPoint* e desconhece os *softwares ToolBook* e *Director*. O *software Word*, por apresentar maior penetração entre os alunos de graduação em Odontologia, provavelmente é o mais indicado na produção de conteúdo para o aprendizado a distância; na aprendizagem presencial, o *software PowerPoint* poderá ser utilizado de forma mais adequada. Conhecer o usuário é um fator indispensável na escolha de um *software* com finalidade de aprendizagem.

Palavras-chave: Patologia, CD-ROM educacional, *software*, graduandos em Odontologia.

INTRODUÇÃO

Uma contribuição importante da tecnologia educacional ao processo de ensino-aprendizado tem sido a utilização de *softwares* como recursos pedagógicos, que utilizados de forma adequada podem beneficiar professores e alunos. Não há como pensar a educação e suas tecnologias sem pensar o sujeito e o contexto no qual ele está inserido.

Tem-se observado, de forma cada vez mais intensa, o lançamento no mercado de *softwares* educacionais que, segundo seus fabricantes, poderiam auxiliar o trabalho de professores e facilitar a aprendizagem dos alunos de forma presencial ou à distância. De acordo com os estudos de CARDOSO (1998) e MORAN (1994) os recursos multimídias dos *softwares* permitem um acesso não linear ao conhecimento, permitem novas formas de apresentação de informação que são impossíveis em livros convencionais, tais como animações gráficas, sons e simulações, bem como a automatização do diálogo entre o autor e o leitor (interatividade) e proporcionam ainda, um excelente avanço na capacidade de aprendizagem dos alunos.

Softwares educacionais permitem testar a capacidade do aluno para sua própria avaliação e pelo professor, bem como orientar seu estudo para fortalecer pontos fracos, dentro do ritmo de aprendizado que lhe for peculiar, de uma forma que pode mesmo ser lúcida e atraente. A interatividade do processo força o aluno a pensar e a trabalhar na resolução de problemas, ao invés de meramente coletar fatos (VILLELA, 1993).

O conhecimento dessa população de estudantes, sujeitos do ensino aprendizagem, desponta como imprescindível para melhor adequar as tecnologias a serviço da educação e estabelecer uma interação efetiva, com vistas a uma aprendizagem mais eficaz. A transformação, já em curso, do contexto tecnológico e dos sujeitos deve ser acompanhada da adequada transformação da educação na direção da incorporação dos avanços tecnológicos e metodológicos propiciados pela tecnologia e da utilização de novos suportes no processo ensino-aprendizagem.

O presente artigo avalia o perfil sócio-cultural-econômico e o grau de conhecimento e domínio de aplicabilidade dos *softwares Microsoft Word, Microsoft PowerPoint, ToolBook e Director*, e aponta os mais indicados na produção de conteúdos, de modo a facilitar a aprendizagem em Patologia presencial e à distância, para alunos de graduação em Odontologia do estado do Rio de Janeiro.

MATERIAL E MÉTODOS

Um questionário anônimo, contendo 31 perguntas abertas, fechadas e mistas, foi elaborado para a coleta de dados. Este questionário continha tópicos sobre dados pessoais do aluno como a Universidade, o período e o turno, o sexo, a idade, o estado civil, o número de filhos, o bairro residencial e a cidade; perguntas de ordem sócio-cultural e um questionamento específico sobre o nível de conhecimento e utilização dos quatro *softwares*, objeto de nossa análise. Foi efetuada uma análise descritiva, qualitativa e quantitativa, do grau de conhecimento e domínio de aplicabilidade dos programas *Microsoft Word, Microsoft PowerPoint, ToolBook e Director* por alunos de graduação em Odontologia do estado do Rio de Janeiro.

A amostra humana constituiu-se de alunos de graduação de Odontologia que estavam matriculados e que freqüentaram regularmente as disciplinas de Patologia Geral e Patologia Bucodental, no primeiro semestre de 2004, de três Universidades públicas (a Federal Fluminense, a Estadual do Rio de Janeiro e a Federal do Rio de Janeiro) e três Universidades particulares (a Estácio de Sá, a Veiga de Almeida e a Pestalozzi).

Os alunos foram convidados a participar e esclarecidos quanto aos objetivos da pesquisa. Apenas responderam ao questionário, aqueles que aceitaram participar espontaneamente. A amostra humana final obtida foi composta por 367 alunos As ferramentas para o processamento e a análise estatística utilizadas foram os *softwares Microsoft Excel 2000* e *SPSS* 10. Tabelas e gráficos foram construídos a partir desses resultados.

A análise estatística dos dados utilizou teste binomiais, z e exato de Fisher na comparação das proporções; teste de Kolmogorov-Smirnov na verificação de normalidade e testes de t de Student, Mann-Whitney, Friedman e Wilcoxon nas comparações e dos estratos segundo as variáveis numéricas (idade e indicador de proficiência).

Para a avaliação do *software* mais conhecido e indicado como suporte para a produção de conteúdos, idealizou-se um indicador de proficiência baseado em escore atribuído a cada aluno em cada *software*. Todas as decisões estatísticas foram tomadas ao nível de significância de 5% ($\alpha = 0,05$).

RESULTADOS

A amostra é composta por 210 (92,11%) alunos de Universidades Públicas e 157 (81,35%) de Universidades privadas, 100% estuda no turno integral e a maioria encontra-se no terceiro (43,32%) ou no segundo (23,43%) período. 70% da amostra é do sexo feminino; a média de idade foi de 21,6 anos [4,1] sendo os alunos das Universidades particulares ligeiramente mais velhos (2 anos) do que os alunos das Universidades públicas; 95% são solteiros; 96,12% não possuem filhos; 76,54% moram na Cidade do Rio de Janeiro, 19,55% em Niterói e 3,91% moram em outros municípios do Estado do Rio de Janeiro.A maioria dos alunos assistem à TV(81,84%) e ouvem música diariamente (53,35%), vão ao cinema semanalmente e vão ao teatro e exposições ocasionalmente. O ônibus é o meio de transporte mais utilizado (n=186; 50,68%). Apenas 15,62% exercem algum tipo de atividade remunerada (Nível técnico- 42,31%; Nível Superior- 7,69%; Bolsista- 26,92%; Monitoria- 11,54%; Estágio- 7,69%; Servidor público- 3,85%). 85,4% das famílias dos alunos podem sustentar os custos de mensalidades, livros e material durante o curso, 95% (347 alunos) da amostra estudada possui computador em casa e 99,72% acessa a *Internet*. Os alunos das Universidades particulares possuem maior disponibilidade de computador na faculdade do que os alunos das Universidades públicas (Teste exato de FISHER; v-p=0,045).

Com relação ao perfil cognitivo/ habilidades em *softwares* todos (100%) os alunos já tinham ouvido falar do *Word* e a grande maioria (98,36%), do *PowerPoint*; a maioria dos alunos utiliza o *Word* e o *PowerPoint* com finalidade acadêmica (74% e 70% dos alunos, respectivamente); e 93% não conhecem o *ToolBook nem o Director*, o texto(74%) é a mídia mais utilizada no *Word*; o texto(39%) e as imagens(37%) são eqüitativamente utilizados no *PowerPoint,* e o vídeo nos *softwares ToolBook* e *Director*(47% e 36% respectivamente). Com relação aos recursos mais utilizados em cada *software* temos: *Word* - Formatação de texto, parágrafo e página, Adição de figuras, tabelas e gráficos e Criação de mala direta e etiquetas e Criação de páginas na *Web*; *PowerPoint*- Inserção e formatação de texto. Adição de figuras, tabelas e gráficos e Adicionar e personalizar animação; *Director*- Criação de apresentações multimídias, Inclusão de vídeo digital e *Behaviors* interativos e no *ToolBook- Script remover* e Modo de leitor.

Para a avaliação do *software* mais indicado como suporte para a produção de conteúdos, idealizou-se um indicador de proficiência baseado em escore atribuído a cada aluno em cada *software*. Em média, o indicador de proficiência dos *softwares* por aluno foi 0,51 [e.p. 0,007] para o *Word*, 0,46 [e.p. 0,010] para o *PowerPoint*, 0,01 [e.p. 0,003] para o *ToolBook* e 0,02 [e.p. 0,003] para o *Director*. O que significa dizer que, em média, os alunos detêm 51% do *Word*, 46% do *PowerPoint*, 1% *ToolBook* do e 2% do *Director*.

As distribuições do indicador de proficiência observadas para os quatro *softwares* na amostra pesquisada podem ser visualizados nos diagramas em caixa do gráfico 1.

GRÁFICO 1: Diagrama de caixa (Box Plot) para o indicador de proficiência, segundo os *softwares* pesquisados.

O teste de Friedman ao nível de 5% de significância indica que os alunos não apresentam a mesma proficiência em todos os *softwares* (θ^2= 958,2; g.l.=3, valor-p=0). O teste de Wilcoxon, ao mesmo nível de significância, indica que, apenas para os *softwares ToolBook* e *Director*, os alunos possuem proficiência semelhantes diferindo significativamente em todos os demais conforme a tabela 1.

TABELA 1: Comparação das proficiências dos alunos, segundo os *softwares*.

	PowerPoint	*ToolBook*	*Director*
Word	z = 5,989 valor-p = 2,1x 10^{-9} SIM	z = 16,629 valor-p = 0 SIM	z = 16.617 valor-p = 0 SIM
PowerPoint	⊗	z = 16,519 valor-p = 0 SIM	z = 16.511 valor-p = 0 SIM
ToolBook		⊗	z = 1,823 valor-p = 0.068 NÃO

Nota: SIM = Existe diferença estatisticamente significativa entre a proficiência nos dois *softwares* (situados na linha e na coluna) (p< 0,05) e NÃO = Não existe diferença estatisticamente significativa entre a proficiência nos dois *softwares* (situados na linha e na coluna) (p> 0,05).

Em média, o indicador de proficiência dos *softwares* por aluno foi 0,51 [e.p. 0,007] para o *Word*, 0,46 [e. p. 0,010] para o *PowerPoint*, 0,01 [e. p. 0,003] para o *ToolBook* e 0,02 [e. p. 0,003] para o *Director*. O que significa dizer que, em média, os alunos detêm 51% do *Word*, 46% do *PowerPoint*, 1% *ToolBook* do e 2% do *Director*.

De acordo com a tabela 2, podemos observar que o *Word* é o *software* no qual os alunos de graduação em Odontologia apresentam maior proficiência; seguido do *PowerPoint* e, por último, os *softwares ToolBook* e *Director*, nessa ordem.

TABELA 2: Postos do indicador de proficiência da amostra nos *softwares*.

Software	Posto médio
WORD	3,63
POWERPOINT	3,35
TOOLBOOK	1,49
DIRECTOR	1,52

DISCUSSÃO

Através do conjunto de respostas, observa-se que a grande maioria da amostra estudada não conhece os *softwares ToolBook* e *Director*. Ao observarmos os valores do indicador de proficiência dos *softwares*, podemos ratificar que realmente os alunos conhecem muito pouco os *softwares* já que os resultados desse indicador mostraram que, em média, os alunos detêm apenas 1% do *ToolBook* e 2% do *Director*.

Através do indicador de proficiência verificamos que, dos quatro *software* avaliados, o *Microsoft Word* é aquele em que os alunos apresentam maior proficiência, sendo, por isso, o mais indicado para ser utilizado como ferramenta na produção de conteúdos pelos professores, de modo a facilitar a aprendizagem em Patologia a distância, pelos alunos de graduação em Odontologia ($p<0,05$) quando comparado com cada um dos demais *softwares*.

Por ser apenas um editor de textos, o *Word* não possui tantos recursos como um *software* de apresentação e um gerenciador de mídias. Uma vez que alguns dos recursos mais utilizados no *PowerPoint* (formatação de texto, parágrafo e página; adição de figuras, tabelas e gráficos) são os mesmos do *Word*, sendo um *software* de apresentação e possuindo diversos recursos gráficos e sonoros e, ainda por ser o segundo *software* mais conhecido pelos alunos, ele também se apresenta como uma boa ferramenta, em especial para a aprendizagem presencial.

Quanto a isso, recordamos SZABO & HASTINGS (2000) quando dizem que a utilização do *PowerPoint* é bem indicada para momentos específicos, quando animações, modelos dinâmicos e variações de cores se tornam necessários, ilustrando melhor alguns conceitos, recursos não disponibilizados pelo *Word*.

Não há pesquisas definitivas que afirmem que acesso às tecnologias cria alunos mais competentes. Mas os últimos resultados do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) apontam certa vantagem para aqueles que tiveram algum contato com a informática (INEP, 2004). Carlos Seabra, educador e diretor de tecnologia do Instituto de Pesquisas e Projetos Sociais e Tecnológicos, acredita que uma justificativa para esse resultado é o fato do computador ampliar o mundo do estudante (COTES & CARVAS, 2004).

A tecnologia isolada, sem a contrapartida do educador, não configura uma solução desejável para a educação. A interação aluno-computador precisa ser mediada por um profissional que tenha conhecimento da população-alvo e do contexto no qual ela está inserida, assim como dos objetivos pretendidos e do significado do processo de aprendizado através da construção do conhecimento, que entenda profundamente o conteúdo que está sendo trabalhado pelo aluno e que compreenda os potenciais do computador.

CONCLUSÕES

Com relação ao perfil sócio-econômico-cultural, os alunos de graduação em Odontologia que estão envolvidos no aprendizado de Patologia Geral e Bucal, em sua maioria, são do sexo feminino, solteiros, sem filhos, estudam em turno integral, encontra-se no terceiro e quarto períodos, tem entre 19 e 21 anos, não trabalham, pertencem a uma família com bom poder aquisitivo, 95% possui computador em casa, se mantêm informados diariamente, através de televisão e rádio.

A grande maioria da amostra estudada desconhece os *softwares ToolBook* e *Director*; houve congruência em relação a opinião qualitativa dos *softwares ToolBook* e *Director*. Apesar de a grande maioria da amostra acreditar que tem um alto grau de conhecimento dos *softwares Word* e *PowerPoint*, isso não se confirmou. Os alunos, em sua maioria, utilizam melhor o *Word* do que o *PowerPoint*. Os *softwares Word* e *PowerPoint* são utilizados pela maioria com finalidade acadêmica.

Conhecer o usuário é um fator indispensável na escolha de um *software* com finalidade de aprendizagem.

O conjunto de respostas obtidas sugere a possibilidade do CD-ROM ser uma ferramenta muito útil para auxiliar o processo de aprendizagem presencial ou a distância. Acreditamos que ainda há muito a ser estudado e explorado.

BIBLIOGRAFIA

CARDOSO, S.H. "O que são livros multimídias". *Revista Informática Médica*, 1(2), mar/abr, 1998. Disponível em http://www.informaticamedica.org.br/informaticamedica/n0102/cardoso.htm Capturado em: 09/10/2004.

COTES, P.; CARVAS, C. "Internet: o que muda na escola?" 338 ed. Revista ÉPOCA, 08 nov. 2004.

INEP. "*Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes"* – Enade. 2004. Disponível em: <http://www.inep.gov.br/superior/enade/>. Acesso em: 26/12/2004 -14:56.

MORAN, J. M. "Interferências dos meios de comunicação no nosso conhecimento".

INÊS DE CASTRO: UMA VOZ GALEGA NOS LUSÍADAS

Lucila Nogueira
Universidade Federal de Pernambuco

À memória do meu pai
português da Régua
neto de galegos de Padrón
aos trinta anos de sua partida

e à minha mãe Lygia
que no Recife o ama ainda

Resumo: A conjugação do povo português e do galego sempre esteve presente, tanto no aspecto sócio-histórico como também na literatura. Luis de Camões, o épico português de ascendência paterna da Galiza é, para todos, um grande exemplo. Seu texto "Os Lusíadas", escrito em direção da narrativa da chegada dos portugueses ao Oriente pela frota de Vasco da Gama, longe de ser um poema ufanista, retrata a efervescência do Portugal daquela época, dando destaque ao grande amor do príncipe português Dom Pedro pela galega Inês de Castro. O tema foi posteriormente objeto de várias manifestações artísticas, poemas, romances e peças de teatro ao longo de quase sete séculos que se passaram desde que foi degolada, em 1355. Contudo, apesar de consolidar uma tradição que o precedera, é ainda em "Os Lusíadas" que a história mitificada demonstra ter tanta força a ponto de romper com o gênero épico, fazendo-o irmanar-se ao lírico e ao dramático. Toda grande obra literária participa sempre dos três gêneros, na visão de Emil Staiger. Mas é muito especialmente no clássico camoniano que a voz da heroína galega atinge um clímax que vem confirmar toda a competência literária do autor tanto no tratamento da temática amorosa, como no enfoque a relacionar, do ponto de vista histórico e social, essa atração magnética e ancestral entre Galiza e Portugal. Justo nesse episódio articulam-se camadas tanto ligadas aos fatos como à construção da lenda: Inês, rainha depois de morta, é o ícone e o símbolo e a alegoria do amor pessoal acima da impessoalidade dos poderes, identificando-se o mito a partir mesmo do fato histórico.

Palavras chave: literatura clássica portuguesa, gêneros literários, personagem épica galega, literatura brasileira, Camões, Inês de Castro.

Sua história poderia ter sido simples, não houvesse a intervenção da fatalidade: vinda a Portugal no séqüito de Constança, prometida do príncipe D. Pedro após a batalha do Salado, a galega Inês de Castro nele desperta uma paixão irresistível , que desafia o tempo cronológico e até hoje transita em um

espaço que medeia entre o sonho e a realidade. E do século XIV até hoje se multiplicam inúmeras obras artísticas sobre essa mártir medieval: poemas, romances, óperas, balés e peças de teatro. Nos mais diversos países causa sempre impacto a sua paixão interrompida pela crueldade do rei Afonso IV, a quem a história oficial desejou chamar de "o bravo".

Apesar das condições dramáticas desse amor galego-lusitano, Inês é personagem que une essas duas nações. Nascida em Monforte, província de Lugo, ou na Límia, província de Ourense, existe ainda quem a imagine filha da localidade portuguesa de Valadares, em Monção. A tendência, contudo, é vê-la "sempre em Galiza", para usar a expressão de Castelao. Cada etnia que formou o povo galego deixou algo fundo de si mesma: os nórdicos, os celtas, os germanos. Povo referenciado por Estrabão: difícil de vencer, comendo em bancos construídos ao redor das paredes, os *callaeci* ou *kallaikoi*. Ocuparam a Galiza os suevos, os irlandeses, os godos – para os romanos, os celtas da Galiza seriam *galaicos* e, para eles mesmos, *galegos*. Filhos da imaginação ibérica, pinheiros cobertos de névoa com o mar ao fundo, visão da vida como realidade e absurdo, mentalidade mágica do mundo. Adoração às águas e às árvores, o culto às pedras e a crença nas fadas, como na Irlanda, na Escócia e na Inglaterra –há quem afirme haver sido a colonização desses países feita por grupos celtas procedentes da península ibérica; também há registro dos celtas bretões em viagens marítimas à Galíza, no século V. Druídas e elfos, magas de Cornualha, de Finisterra. Galiza, terra de dolmens e de castros, onde os mortos se encontram com os vivos às vésperas de maio e de novembro.

Portugalicia: título do fado cotidiano na guitarra do Alcindo Frazão. Há lendas que mencionam haver, por debaixo do rio Minho, túneis secretos unindo as duas margens, o que vem abolir, no plano do simbólico, as fronteiras geográficas no imaginário popular. A lírica popular galaico-portuguesa descoberta nos Cancioneiros demonstra a união desses povos e de suas culturas. Observe-se mesmo, no que concerne à conjugação Galiza / Norte de Portugal, as embarcações tradicionais (barcos-rabelos) com tipologia derivada das naves vikings, sobrevivência da época dos suevos. Já na segunda metade do século XIII, o trovador de origem galega Johan Airas, queixando-se da soldadeira Mor da Cana ao rei de Castela, assim cantava: *se mi justiça non val/ ante Rei tan justiceiro/ irm'ei ao de Portugal.* As soldadeiras acompanhavam os viandantes e também compunham cantigas, das quais até hoje não se encontrou registro; uma das mais conhecidas foi a Maria Balteira, cantora, dançarina, jogadora de dados, com "vida sentimental complicada" e "permanente disponibilidade erótica", que fez perder a cabeça a muitos de seu tempo, para ao final da vida se recolher ao mosteiro de Sobrado.

Sobre a questão de Galiza e Castela, é conhecida a afirmação de que a primeira teve leis bem antes do que a segunda. E quanto ao fato de que a nomenclatura *Galicia* seria uma castelhanização de Galiza, termo utilizado antes da subordinação do povo galego ao de Castela, alguns estudiosos informam

que *Galiza* seria mais literário, *Galicia* mais encontrado em documentos; também alguns acreditam ser a primeira forma mais comum na parte centro--ocidental do território galego, enquanto que a segunda, na franja oriental: de modo que teriam convivido as duas expressões, podendo-se atribuir a ambas caráter autenticamente galego, embora se observe na atualidade uma tendência ideológica à preferência do termo *Galiza*, o que vem desde a publicação de "A Gaita Galega", de Xoan M.Pinto (1853) e os tempos do "rexurdimento" de Curros Enriquez, Eduardo Pondal e Rosalía de Castro - esta editando "Cantares Gallegos" (1863 - p*obre Galiza não queiras/chamar-te nunca espanhola).*

Como chamaria à sua terra essa Inês criada no castelo de Albuquerque, na Extremadura? Essa filha bastarda de um nobre galego com a portuguesa Aldonça Soares Valadares, esta por sua vez filha de Lourenço, senhor de Tangil, fronteiro de entre-Douro-e-Minho, casado com Maria Mendes, a que fora violada por seu próprio irmão e era descendente da famosa Ribeirinha (Maria Pais Ribeiro), amante de Sancho I, autor da mais antiga cantiga de amigo galega (1198). A mãe de Inês tinha uma irmã, Berenguela Valadares, que veio a casar com um rico senhor de Castela; a mártir galega tinha um irmão também natural, Álvaro, e dois irmãos legítimos do casamento de seu pai,que tinha sangue real, havendo sido criada com a família do irmão bastardo de Afonso IV de Portugal, o qual, por receio quanto ao trono, o desterrara tão logo tomara posse da coroa: eram, portanto, Pedro e Inês, primos e compreende-se que não houvesse sido muito bem vista pelo rei, quando chegou ao território lusitano no séqüito da prometida Constança, esta por sua vez repudiada no passado pelo rei de Castela.

Numa breve sinopse histórica, vemos que Inês é desterrada quando o rei percebe o romance com seu filho, mas com a morte de Constança, Pedro vai viver com ela em Coimbra, onde têm três filhos; o príncipe recusa as propostas de novo casamento feitas por seu pai; a vida prossegue até que, de modo imprevisto, aproveitando uma data em que Pedro tinha ido à caça, Afonso IV chega à casa de Inês com três conselheiros e, talvez após julgamento em Montemor, determina a morte da belíssima galega, mãe de seus netos. Os que defendem a tese das razões de Estado, alegam que a coroa portuguesa tinha receio que o trono fosse parar nas mãos dos filhos de Inês, robustos e saudáveis, enquanto que era mais frágil o Fernando, filho de Pedro com Constança. O certo é que o infante, ao voltar da caça e se deparar com o assassínio, levanta o norte de Portugal contra seu pai, com ajuda de nobres galegos e portugueses. Tudo se acalma com a intervenção da rainha, firmando--se a Paz de Canavezes; mas quando o pai morre e Pedro assume o trono, negocia com seu sobrinho Pedro "o cruel" de Castela a troca de refugiados, vingando-se de dois dos assassinos, aos quais manda arrancar os corações. A seguir, determina a construção de um túmulo belíssimo em Alcobaça, transportando para ele o corpo da amada, após anunciar que com ela se casara secretamente, legitimando, assim a prole havida com a "colo da garça".

Como tudo não foi revelado quanto ao fato histórico, há um efeito de poetização e ficcionalização na abordagem das circunstâncias, até mesmo nas primeiras crônicas encontradas. Estranha-se não sofrer punição um dos assassinos (Diogo Lopes Pacheco) e ainda que um outro (Gil Vasques de Resende) sequer seja mencionado: Gil seria genro de Diogo, o qual termina como aio de Dinis, segundo filho de Inês e sua sobrinha (filha da irmã Guiomar) se casa com o sobrinho de Inês (filho do irmão Álvaro). Diogo surge geralmente como o pivô da intriga que eliminou Inês – ele era filho de Lopo Pacheco que foi mordomo-mor de Afonso IV e preceptor do infante D.Pedro, de quem era só um pouco mais velho ; na verdade, ele era compadre de Inês, na pia batismal de D.Luís, filho do infante com Constança; quanto ao Gil de Resende, havia há época a história de Isabel de Liar que o refere – por que teria sido poupado?

A escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís se debruçou sobre algumas dessas questões; contudo, como afirma a grande especialista Maria Leonor Machado e Sousa, a morte de Inês é um caso raro de interpenetração da História e da Literatura. O primeiro relato é feito por López de Ayala, nas "Crônicas de los reys de Castilla", após a batalha de Aljubarrota, em 1385. A seguir, na primeira metade do século XV, temos Fernão Lopes, com a sua *Crônica de D. Pedro*. Em Rui de Pina (*Crônica Del-Rey Don Afonso IV*) e Cristóvão Acenheiro já se observa algo da lenda, especialmente neste último, em sua *Coronyqua dos Reis de Portugal*, quando dá voz a Inês para defender-se e pedir piedade («Senhor, porque me queres matar sem causa?Voso filho he Príncipe a quem eu não podia nem poso registir; havê piedade de mym que sam molher; não me mates sem cauza: e senão havês pyedade de mym, havê piedade destes vosos netos, sange voso»).

Do ponto de vista literário, o judeu português que viveu em Coimbra no século XV, Davi bem Yom Tov Ibn Bilia, escreveu (em hebraico) poema a lamentar a sua desventura, declarando que só a ultrapassava a tragédia de Inês. Na primeira metade desse mesmo século, encontramos temática semelhante à de Inês na primeira novela em castelhano *El Siervo Libre de Amor*, do galego Juan Rodríguez da Câmara, mais conhecido por Juan Rodríguez Del Padrón (*Estoria de dos Amadores*). Este autor exerceu grande influência na poesia peninsular. Ainda fora do domínio da língua portuguesa, Artur Askins encontrou na Torre do Tombo um manuscrito onde John Martyn identificou 116 poemas latinos de André de Resende, entre eles um sobre a morte de Inês de Castro, poema sáfico intitulado *De Agnetis Caede*:

Inter horrendos moritar leones,
Aut feras inter miseranda tigres
Virginis insta pietate cernam
Bruta moveri

Virginis mortem sociae gementes
Impiam tristes larminis in undam

Candidam versis, posuere nomen
"Fontis Amorum"

Descoberto em 1986, esse poema é considerado anterior aos *Lusíadas* assim como anteriores são as *Trovas de Garcia de Resende* (1516), a "Carta sobre a Morte de Dona Inês de Castro" de Anrique da Mota (1528) e os romances anônimos de temas inesianos. Como se vê , o núcleo vocabular dos versos citados acima é repetido na grande epopéia lírico-dramática de teor antropológico do grande vate lusitano, também descendente de galegos, também injustiçado pela coroa, também bastardo de "nascimento escuro". Além disso, sabe-se que a peça *A Castro* de António Ferreira, pese ter sido publicada anonimamente em 1587 e pelo filho do autor em 1598, teria sido escrita efetivamente entre 1553 e 1556; A. Ferreira havia conhecido em Coimbra o escocês Jorge Buchanan (tradutor de *Alceste* e *Medeia* de Eurípedes) e Diogo de Teive (autor da tragédia *Príncipe D. João*, considerada como fonte de *A Castro*). Teoricamente nascido em 1525, e supostamente havendo estudado em Coimbra, não é possível excluir serenamente Camões do contato com esses acontecimentos culturais.

Entretanto, o episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas* marca fortemente a trajetória mítica desse grande amor contrariado, ainda que os antagônicos a D. Pedro considerem ter havido, de fato descuido, ou, como a ficcionista portuguesa Agustina, haver Pedro verdadeiramente **desejado** a morte de Inês. Ainda que tenham surgido tão numerosos textos literários de temática inesiana, em tantos países, concorrendo as peças espanholas para fortalecer a lenda da cerimônia da coroação (e do beija-mão), há algo muito especial na fala camoniana de Inês, que excede as demais falas bastante celebradas do Velho do Restelo e do Gigante Adamastor. Sendo dramaturgo, o poeta português conferiu solenidade dramática à voz da belíssima galega; sendo poeta, o épico dotou de sagrada intensidade lírica essa mesma voz feminina que emerge soberana e deconstrói a descritividade narrativa.

Além da ascendência galega e da bastardia como ponto de convergência com a mártir do trecento, o poeta português tem o seu desterro a Ceuta e às demais colônias do Oriente atribuído também a fatalidades amorosas, paixões proibidas, desde a senhora Violante a quem servia até mesmo a infanta dona Maria. Sofrera na pele o desmantelo das decisões arbitrárias e o estigma de enamoramentos ditos impossíveis. Daí talvez resulte que, das 18 estrofes que compõem o episódio inesiano do Canto III, apenas 9 são narrativa épica em sentido estrito, a saber a 118, 124, 125, 130, 131, 132, 133, 134, 135. Porque na l19 irrompe o gênero lírico na epopéia, observa-se uma ruptura e Camões, antecipa, em pleno século XVI, a característica de **fusão de gêneros** que os teóricos contemporâneos insistem em considerar um fenômeno "pós-moderno". Observe-se a quebra:

118 (estrofe épica)
Passada esta tão próspera vitória
Tornado Afonso à lusitana terra
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra
O caso triste e digno da memória
Que do sepulcro os homens desenterra
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi rainha

119 (estrofe lírica)
Tu, só tu, puro amor, com força crua
Que os corações humanos tanto obriga
Deste causa à molesta morte sua
Como se fora pérfida inimiga
Se dizem, fero Amor, que a sede tua
Nem com lágrimas tristes se mitiga
É porque queres, áspero e tirano,
Tuas aras banhar em sangue humano

Quando, na estrofe 120, o poeta vai dar continuidade à narrativa, já rompeu a solenidade e o distanciamento épicos, utilizando de um **coloquialismo** que irá ressurgir no barroco e na modernidade: Camões interpela Inês com uma dicção completamente lírica inclusive pelo aspecto intimista e confidencial, que irá prosseguir nas estrofes 121 e 122, sendo que na 123 quem vai ser interpelada é a própria história, como podemos observar (cito fragmentos):

120
Estavas linda Inês, posta em sossego
Dos teus anos colhendo doce fruto
Naquele engano da alma, ledo e cego
Que a Fortuna não deixa durar muito

123
Tirar Inês ao mundo determina
Por lhe tirar o filho que tem preso
Crendo com sangue só da morte indigna
Matar do firme amor o fogo aceso
Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor mouro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?

Nesse momento, o poeta sai da condição de narrador para questionar o acontecimento histórico e não contém a sua humana indignação. Embora retome a narrativa nas estrofes 124 e 125, na 126 ele dá a palavra à própria Inês, detonando novamente –e de modo mais radical– os limites já enfraquecidos do gênero, introduzindo o clímax e a catarse do dramático, explicitando uma ideologia em forma de libelo acusatório como poucos proferidos em literatura, e na boca da grande mártir galega da história portuguesa, muito especialmente nas estrofes 127, 128 e 129 (cito fragmentos):

127
ó tu que tens de humano o gesto e o peito
(se de humano é matar uma donzela
fraca e sem força só por ter sujeito
o coração a quem soube vencê-la)
pois o não tens à morte escura dela
mova-te a piedade sua e minha
pois te não move a culpa que não tinha

128
põe-me em perpétuo e mísero desterro
na Cítia fria ou lá na Líbia ardente
onde em lágrimas viva eternamente.

129
põe-me onde se use toda feridade
entre leões e tigres e verei
se neles achar posso a piedade
que entre peitos humanos não achei

A empatia com o episódio camoniano com certeza não escapou aos leitores e autores brasileiros, que se unem a vários poetas portugueses contemporâneos na grande caminhada inesiana. Entre os lusitanos, Nuno Júdice, Ruy Belo. Entre os nossos, belíssimos momentos encontramos em Ivan Junqueira e o nem sempre muito lembrado Jorge de Lima. Assinalando os 650 anos do martírio de Inês de Castro, eu os direi, na seqüência:

(de "A Rainha Arcaica" - Ivan Junqueira)
Inês é nome que se pronuncia
para instigar ou seduzir prodígios
é senha que as sibilas balbuciam
ao decifrar enigmas cabalísticos
É mais que isto:códice da língua

raiz da fala, bulbo do lirismo
É a gênese da raça e do suplício
arché do amor e substância prima
É mais ainda: tálamo do espírito
dessa alquimia de morrer em vida
e retornar na antítese do epílogo.
E quem disser que Inês é apenas mito
-mente. E faz dela inútil pergaminho.
E da poesia um animal sem vísceras.

(Do Canto IX, "Invenção de Orfeu" - Jorge de Lima)
Queimada viva, logo ressuscita
subversiva, refeita das fogueiras
adelgaçada como início e meta
as palavras e estrofes sobranceiras
narram seus gestos por um seu poeta
ultrapassando às musas derradeiras
da sempre linda Inês, paz, desapego
porta da vida para os sem-sossego.

Muito Obrigada

BIBLIOGRAFIA

BESSA-LUÍS, Agustina: *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

CAMÕES, Luís de: *Os Lusíadas* (Org. Emanuel Paulo Ramos). Porto: Porto editora, s/d.

FERNÁNDEZ, X. R. Barreiro e outros: *Los Gallegos*. Madrid: Ediciones Istmo, 1976.

FRANCO, Antonio Cândido: *Memória de Inês de Castro*. Lisboa: Publ. Europa_América, 1990.

JUNQUEIRA, Ivan: *A Rainha Arcaica*. Rio de Janeiro: Ed.Nova Fronteira, 1980.

LIMA, Jorge de: *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar ed., 1974.

SOUSA, Maria Leonor Machado de: *Inês de Castro, um tema português na Europa*. Lisboa: ACD Editores, s/d.

PRESENÇA DAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NAS ESCOLAS DO RIO GRANDE DO SUL: INTERTEXTUALIDADES

Regina da Costa da Silveira
Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter

Resumo: O título do presente ensaio remete ao da pesquisa docente, ora em andamento no Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter. Com o objetivo principal de dinamizar a leitura de textos verbais (prosa e poesia) e não-verbais (música e artes plásticas), as atividades intertextuais e interdisciplinares foram criadas, respondendo ao interesse universitário. Elas encontram-se ligadas ao ensino, às aulas de Literaturas de Língua Portuguesa e às comunicações feitas em seminários, congressos e fóruns, propiciando, portanto, a intersecção do Ensino, da Pesquisa e da Extensão em atividades interinstitucionais. A atividade desenvolvida neste ensaio empreende a análise e interpretação dos poemas "Barca bela", do escritor português Almeida Garrett, e "Navegando em rede", de Sérgio Capparelli, escritor do Rio Grande do Sul. Com esse exercício intertextual, verifica-se a produção de sentidos da palavra "rede", antes, porém, a rede será vista em sua origem como elemento emblemático da cultura brasileira, com a recorrência às pesquisas de Câmara Cascudo, na obra *Rede de dormir*: uma pesquisa etnográfica.

Palavras-chave: Intertextualidade; Almeida Garrett; Sérgio Capparelli; rede; cultura; literatura portuguesa; literatura brasileira.

Parte-se da hipótese de que o ensino da literatura não se restringe à transmissão de críticas e à mera repetição de autores, obras, características que assinalam períodos ou escolas literárias, mas ao exame do texto em sua especificidade, através da palavra que se impõe como necessidade, para representar, conforme diz o crítico Antonio Candido, seja a "verdade da existência" seja a "verdade da ficção"[1]. Para verificar o diálogo existente entre as literaturas de língua portuguesa, foram elaboradas propostas de atividades intertextuais, com o apoio teórico de Mikhail Bakhtin e com o propósito de proporcionar reflexões também interdisciplinares, instigadas pela interpretação que valorizem de modo especial a interação do conhecimento.

A intertextualidade, no sentido que lhe atribui Bakhtin, mereceu desde cedo uma reflexão que contemplasse a dinâmica do texto literário, levando a crer que uma obra literária estabelece zonas de intersecção com outras obras, que os escritores assimilam outros textos, e que essas influências aparecem em

1. CÂNDIDO, 1987, p. 51-80.

suas produções. De acordo com Bakhtin, uma linguagem sempre se constrói pelo ponto de vista de outra linguagem, e desse ponto de vista pode-se falar hoje do dialogismo como possibilidades discursivas que interligam os gêneros discursivos, combinando oralidade e escrita, literatura e cultura popular. Isso propicia diálogos interculturais que dão conta do papel dos gêneros discursivos no estudo da prosa comunicativa ligada ao cinema, à televisão e à cibernética.

Redes que se enredam nas literaturas de língua portuguesa

Cabe analisar aqui dois poemas: "Barca Bela", do escritor Almeida Garrett (Portugal, 1799-1854), e "Navegando em rede", de Sérgio Capparelli (Brasil, 1947).

No primeiro, o assunto das grandes navegações desenvolve-se mediante um vocabulário que remete aos mitos, à barca, como símbolo da transposição para margens insólitas, à sereia como elemento de sedução e de perigo, no diálogo que se estabelece entre o eu lírico e o interlocutor. No segundo, não obstante a existência de um vocabulário similar ao das grandes navegações, o campo semântico, em sua produção de sentidos, insere o leitor na atualidade, ao se referir às navegações que dizem respeito à cibernética, à mídia digital, que se expande em âmbito mundial a partir das últimas décadas do século XX. Antes, porém, verifica-se que a palavra rede, presente nos dois textos, remete o leitor igualmente à pluralidade de sentidos e, de modo especial, ao imaginário do povo brasileiro.

Durante esse percurso, surgiu-nos oportunamente, em sua segunda edição, a obra *Rede de dormir*: uma pesquisa etnográfica, de Luís da Câmara Cascudo[2], possibilitando-nos uma interface com a cultura brasileira, mediante a investigação de um objeto, considerado emblemático em nossa cultura, que esteve presente já no primeiro discurso sobre o que o autor considerou o "mundo ainda não-dito" em língua portuguesa. Trata-se da constatação de que o registro dessa palavra ocorreu, pela primeira vez, em 1500, na carta de Caminha. Diante da história da rede, registrada por um dos maiores pesquisadores do nosso folclore nacional, nossa pesquisa amplia-se em seu caráter intertextual, favorecendo também a interdisciplinaridade.

A "rede" na pesquisa etnográfica de Câmara Cascudo

Em se tratando de homonímia perfeita, ou seja, uma palavra que é homógrafa e homófona a um só tempo, e em relação à palavra "rede", convém lembrar os significados que essa palavra assume desde o início da história do povo brasileiro. A propósito, a primeira citação nominal de "rede" no Brasil, segundo Câmara Cascudo, data de 27 abril de 1500 e "seu padrinho foi mesmo Pero Vaz de Caminha", que, descrevendo a casa indígena, teria afirmado:

2. CASCUDO, 2003. Sua primeira edição data de 1957.

"todas de uma só peça, (...) e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam (...). Batizou-a pela semelhança das malhas com a rede de pescar. Rede de dormir nunca Pero Vaz de Caminha deparara em dias de sua vida". E prossegue:

> Não perguntara aos donos da casa que nome havia. Impôs-lhe alcunha portuguesa. Os portugueses nunca a conheceram senão pelo apelido que o escrivão da armada dera à vista do original ao qual se reportara. Nóbrega, Anchieta, Gandavo, Gabriel Soares de Souza, Fernão Cardim, o Brandônio, Frei Vicente do Salvador, escreveram sempre 'rede'[3].

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo recolhe algumas definições de rede:

> No Brasil, tecido de malha com ramais, os quais se atam nos extremos de uma vara, ou a duas argolas, e fica como uma funda, na qual se deitam a dormir, ou são levados às costas de pretos, que sustêm cada um no ombro o extremo da tal vara. (...) A rede como veículo desapareceu. Segura nos armadores, debaixo das árvores, nas viagens, armada nos alpendres das casas ricas ou nas latadas dos pobres, é a cama balouçante e comum dos brasileiros do Norte"[4].

ao que acrescenta anotações de Saint Hilaire, quando viajou pelo Brasil e observou o uso mais intenso da rede na Capitania de São Paulo do que em Minas, "a exemplo dos hábitos dos índios, outrora numerosos nesta região"[5].

O propósito de Câmara Cascudo é envolver junto à pesquisa depoimentos e, de modo especial, o lirismo sobre esse tema: "Derramei cartas perguntadeiras pelo Brasil e desde México até Argentina.(...) E aos Poetas pedi versos sobre a rede de dormir".

Dentre os vários colaboradores, com depoimentos, crônicas e poemas, destacam-se aqui alguns fragmentos de diferentes autores:

Rachel de Queiroz:

> Quantas vezes, na minha infância, vi passar na estrada, em frente à casa da fazenda, um cortejo composto de alguns homens que conduziam aos ombros uma rede armada num comprido caibro!
>
> De casa, a gente perguntava: "Vai vivo ou vai morto?". (...)
>
> A rede nos acompanha desde o primeiro dia ao último – é berço, é leito nupcial, é cama de enfermo, é caixão de morto.

Jayme Griz:

> Rede.
> Rede.
> Rede.
> Muita rede!

3. Idem, p. 22.

4. CASCUDO, 1988, p. 666.

5. Idem. *Ibidem*.

Rede armada de Norte a Sul,
Rede gemendo por todo lugar...

E no Hino Nacional,
Consagrada,
A nossa preguiça,
A nossa vasta e gostosa preguiça,
Afrontando o dinamismo universal:
"Deitado eternamente em berço esplêndido"...[6]

Jorge Fernandes (1887-1953):

"Rede"
Embaladora do sono...
Balanço dos alpendres e dos ranchos...
E vaivém nas modinhas langorosas...
Professora de violões...
Tipóia dos amores nordestinos...Grande... larga e forte...para casais...
Berço de grande raça
Suspensa...
Guardadora de sonhos...
(...)

Fagundes Varela:

(...)
O balanço da rede, o bom fogo
Sob um teto de humilde sapé;
A palestra, os lundus, a viola,
O cigarro, a modinha, o café
(...)

Gilka Machado:

(...)
A rede tem o gesto e a nuança
Da hesitação: recua... avança...
E ao seu balanço leve e lento,
Por mais que nela o corpo encolha,
Sinto-me frágil como a folha,
Julgo-me toda entregue ao Vento.
(...)

Carlos Drummond de Andrade:

(...)
Um dia ela veio para a rede,
Se enroscou nos meus braços, me deu um abraço, me deu as maminhas
Que eram só minhas.

6. CASCUDO, 2003, p. 18.

A rede virou,
O mundo afundou.

As "Trovas", intituladas *Rede de Dormir*, de Adelmar Tavares:

Para dormir numa rede,
Cumpre logo prevenir,
Não é chegar, e deitar,
Nem é deitar; e dormir.

A rede é como o cavalo,
Que para a gente montar,
Tem que primeiro amansá-lo,
Para depois governar.

Tem de procurar o jeito
De deitar enviesado,
Pois não dando esse jeitinho,
Não está, em regra, deitado...

E em deitando, deixe sempre,
Um certo espaço, porque,
vem o seu anjo da guarda
deitar, dormir com você.
(...) [7].

São esses apenas alguns exemplos dentre as variadas contribuições que o autor obteve em resposta às suas "cartas perguntadeiras".

A palavra rede, com o sentido que primeiro lhe deu Caminha "por semelhança às malhas da rede de pescar", designa, portanto, esse objeto emblemático de todos os tempos e de todas as raças na história desse povo. Tanto isso é verdade que ainda hoje a rede se insere nas moradas mais humildes e também nas varandas mais luxuosas dos cenários rural e urbano brasileiros.

Diante da assimilação de uma palavra que bem exemplifica o estado de aculturação a que se submeteram os primeiros fabricantes da rede de dormir no Brasil, esse mesmo estado expressa, por outro lado, o processo que ao longo da história brasileira espelha o contexto de interação viva entre relações culturais. Em meio a essas observações histórico-sociolingüísticas, é possível recorrer às formulações teóricas de Bakhtin. Tais formulações postulam acerca dos gêneros discursivos, quando estes se referem não apenas ao dialogismo pela palavra, mas, como disse Irene Machado, "por linguagens da comunicação, seja dos ritos ou das mediações tecnológicas", permitindo que hoje esse campo

7. CASCUDO, 2003, pp. 163-224.

conceitual se amplie para "além dos domínios da voz como, por exemplo, os meios de comunicação de massa ou as mídias eletrônico-digitais"[8].

Do vocabulário das navegações marítimas ao da informática: a produção de sentidos em *Barca Bela*, de Almeida Garrett, e *Navegando em rede*, de Sérgio Capparelli.

Arnaldo Saraiva, em *Modernismo brasileiro e Modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações (2003), apresenta resultados de sua pesquisa exaustiva sobre a crise que se estabelece entre os escritores de um e de outro lado do Atlântico, o que cedo se fez notar, diante da diferença da linguagem usada pelos portugueses e pelos brasileiros. Nessa direção, o autor traz à tona o caso em que Pinheiro Chagas refere-se à obra *Iracema*, apontando-lhe "defeito", "falta de correção na linguagem portuguesa, (...) mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais". Ao que Alencar responderia, no Pós-escrito à segunda edição de Iracema (1870): "Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável". Saraiva observa que o caminho lingüístico, aberto por Alencar, só foi retomado pelos modernistas (com exceções nesse ínterim feitas a Machado, Raul Pompéia e Euclides da Cunha), mas que, no mesmo período, ainda teriam surgido propostas como a de Paranhos da Silva, "que foi ao ponto de traduzir para o 'idioma brasileiro' o poema 'A uns olhos negros', de Almeida Garrett".[9]

A literatura brasileira desde sua formação, como se viu, não se isenta da herança portuguesa e, de acordo com as transformações e interferências culturais, as formas discursivas também foram se modificando. Dessa maneira, escutamos o eco de textos de escritores clássicos portugueses até os dias de hoje na literatura brasileira. Parodiados em muitos casos e produzindo novos sentidos, esses textos exemplificam de modo singular o dialogismo em processo, o cruzamento de discursos e a polifonia.

Assim, para a leitura de "Barca bela", de Almeida Garrett, a aplicação dessa atividade entre alunos do Ensino Fundamental e Médio tem demonstrado que o professor não necessita "traduzir" para o "idioma brasileiro" o poema, embora o emprego das construções pronominais e verbais deixem bem marcadas as diferenças.

Não obstante essas particularidades e discussões tão importantes que permeiam a história interativa do povo português e do brasileiro, o que em

8. MACHADO, 2005, p. 163.

9. SARAIVA, 2003, p.49.

nossa pesquisa desejamos estabelecer como prioridade é a análise de textos em literaturas de língua portuguesa, que possibilitem zonas de intersecção com elementos que possam caracterizar o dialogismo, o cruzamento de discursos e a polifonia. É o caso de "Barca Bela" e de "Navegando em rede":

BARCA BELA
Almeida Garrett

Pescador da barca bela ,
Onde vás pescar com ela
Que é tão bela,
Ó pescador?

Não vês que a última estrela
No céu nublado se vela?
Colhe a vela,
Ó pescador.

Deita o lanço com cautela
Que a sereia canta bela...
Mas cautela,
Ó pescador!

Não se enrede a rede nela
Que perdido é remo e vela
Só de vê-la
Ó pescador!
Pescador da barca bela,
Inda é tempo, foge dela,
Foge dela,
Ó pescador!

NAVEGANDO EM REDE
Sérgio Capparelli

Cibernauta de mar aberto,
Por que navegas tão perto?

Faço declarações de amor
Em rede pelo computador.

Cibernauta de mar bravio,
Por que navegas no frio?

Esse frio não enregela
o canto que fiz para ela.

Cibernauta muito cuidado
com um bit equivocado.

Trago, em meio à tormenta,
carinhos sabor de menta.

Quanto ao aspecto formal, os leitores –mesmo os mais jovens– podem perceber no desenho de cada estrofe do poema de Almeida Garrett o formato de um barca, lembrando barquinhos, que as crianças aprendem a fazer no início de suas atividades lúdicas com o papel. Para os leitores menos ingênuos e iniciados na literatura, essa forma remete-os à poesia concretista, ainda que o poema *Barca bela* tenha sido produzido à época do Romantismo português. Esse fato consolida uma de nossas hipóteses, qual seja, a de que as escolas ou estilos literários nunca devem ser concebidos como blocos estanques e monológicos, com o estabelecimento de nítidas fronteiras, mas como a representação de acontecimentos na arte literária num jogo de espelhos capaz de refletir a interação de narrativas sempre em processo.

Em *Barca bela*, os dois versos heptassílabos, que iniciam cada uma das cinco estrofes, encontram correspondência nos dois versos que compõem, no caso, as seis estrofes de *Navegando em rede*. Observam-se aliterações que dão ritmo e graça ao primeiro texto: *barca/bela, enrede/rede/remo*; a curiosa homonímia presente em *vela* (verbo velar, 3.ª pess. do sing.) na segunda estrofe e *vela* (substantivo) e a paronímia existente em *vela* (subst.) e na expressão *vê-la,* na quarta estrofe.

Nos dois poemas, o eu lírico encontra-se diante de um interlocutor, com a diferença de que, em *Navegando em rede*, o cibernauta estabelece um diálogo, respondendo às questões do eu lírico, ao passo que, em *Barca Bela*, o eu poético previne o pescador, sem que este contudo se manifeste. A propósito dessa presença silenciosa do interlocutor no poema de Garrett, mediante o discurso do eu poético que dá conselhos ao pescador, são fatos que lembram ao leitor, com efeito, o discurso do sábio, experiente e por vezes retrógrado do Velho do Restelo. Trata-se de um vocativo e, ao mesmo tempo, do que se pode chamar de apóstrofe, um discurso monológico em que só a fala do interlocutor aparece ao longo de todo o poema.

À diferença desse discurso, no poema de Capparelli, o interlocutor dialoga com o cibernauta: "Cibernauta de mar aberto/ Por que navegas tão perto?", ao que o outro responde; "Faço declarações de amor/ Em rede, pelo computador", ao longo das seis estrofes. Como uma conversa que se processa por intermédio de um *chat* entre o eu poético e o cibernauta, observa-se a pronta e imediata resposta às perguntas do interlocutor de Capparelli. Percebe-se aqui a repetição de estruturas, visando à manutenção da coesão no poema, com o cruzamento de discursos que caracteriza o processo dialógico.

No poema de Garrett, as advertências ao pescador, através das expressões imperativas: "Deita o lanço com cautela/ Que a sereia canta bela/ Mas cautela/ Ó, pescador" e "Não se enrede a rede nela/ Que perdido é remo e vela/ Só de vê-la/ Ó pescador!", como se observou, deixam entrever um eu poético conselheiro que remete a *Os Lusíadas*. Mas esses mesmos versos contêm ecos ainda mais antigos: os do canto das sereias na longa travessia do herói mitológico Ulisses, na criação de Homero: "Aproxima-te daqui, preclaro Ulisses, glória dos aqueus!/ Detém a nau para escutares nossa voz. Jamais alguém/ passou por aqui em escura nave, sem que primeiro/ ouvisse a voz melíflua que sai de nossas bocas". A ausência da intervenção do pescador aqui não nos desobriga como leitores de também sentir a presença de um interlocutor, assinalada em *Barca Bela* pelo vocativo "Ó pescador". O diálogo que aqui se estabelece é, pois, intertextual, na medida em que o texto mais recente "Navegando em rede", além de revelar familiaridade com o ritmo, conteúdo e tema do poema de Garrett, deixa entrever a adaptação do vocabulário das grandes navegações para o da informática. Ambos remetem

ainda o leitor aos poemas épicos. Nem faltou ao texto de Capparelli a preocupação com a "tormenta", quando o cibernauta responde: "Trago, em meio à tormenta/ carinhos sabor de menta". O poderoso canto para o Cibernauta é, pois, seu próprio texto, digitado e virtual, mas imbatível ao frio da navegação em rede, uma vez que, como sujeito do discurso, ele assegura: "esse frio não enregela/ o canto que fiz pra ela".

Estamos, pois, diante de uma trajetória adaptada aos mitos modernos, de um herói que se constrói a partir de Dom Quixote, que luta contra o que não mais existe; depois, de um Macunaíma, que não mais recupera a sua memória na ilha de Marapatá; do herói de "alma vil", de *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Assim, surge o "cibernauta de mar aberto" que se familiariza com a língua do outro, distante no tempo e na geografia, reconduzindo seu discurso para o diálogo que permite integrar contextos e sistemas culturais diferentes.

Nessa travessia luso-brasileira, os escritores ora se aculturam sem resistência, adotando a linguagem do outro, ora reagem de modo insubordinado, rejeitando-a. E no final do século XX, assiste-se ao desenvolvimento e à expansão dos sistemas de informação via internet, imprimindo-se os estrangeirismos em língua inglesa de forma mais do que nunca acelerada de modo a infestarem a língua de Camões. A palavra *mouse*, por exemplo, criada por similaridade para nomear uma das ferramentas do computador, foi adotada sem restrições no Brasil, fadado que sempre foi o país às influências e subordinações a forças externas, desde o choque de aculturação sofrido por seus primitivos habitantes, conforme se lê, através da pesquisa de Câmara Cascudo, no início deste ensaio. No caso de Portugal, verifica-se que a maioria dos falantes resiste hoje à influência estrangeira, nomeando a mesma ferramenta com a correspondente tradução: "rato".

Na complexidade do paradigma de diferentes identidades é que as narrativas vão sendo então tecidas, numa rede em que se enredam pilotos virtuais –vistos aqui como leitores e escritores de diferentes áreas e níveis escolares– na interação de múltiplos discursos e de citações do mundo inteiro, num processo dialógico agora imediato, na metáfora da rede das grandes navegações via internet.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo, Martins Fontes, 1992.

BRAIT, Beth: *Bakhtin conceitos-chave* / Beth Brait, (org.). São Paulo, Contexto, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1987.

CAPPARELLI, Sérgio. *Ciberpoemas e uma Fábula Virtual.* Porto Alegre, L&PM, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* 6. ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: uma pesquisa etnográfica.* 2. ed. São Paulo, Global, 2003.

GARRETT, Almeida. *Folhas caídas.* Introdução de José Gomes Ferreira, Lisboa, Portugália, 1955.

MACHADO, Irene. *Gêneros discursivos.* IN: BRAIT, Beth. Bakhtin conceitos-chave/ Beth Brait, (org.) São Paulo, Contexto, 2005.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações.* Campinas, São Paulo, Editora da UNICAMP, 2004.

O MAIS ANTIGO GUIA ALEMÃO DE PEREGRINAÇÃO A SANTIAGO (1495)

Rolf Nagel
Universidade de Duisburg

Em 1965 foi publicado por Vera a Hellmut HELL um livro *Die große Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstraßen durch Frankreich und Spanien nach Santiago de Compostela* (Gutenberg Frankfurt, Wien, Zürich). Aí lemos na introdução: "O descobrimento do presumível sepulcro do apóstolo Jacobus minor na Galiza e o culto rápido e amplo dele na cristandade inteira é singular e de maior valor para a formação da comunidade ocidental. Esta adoração ajudou a formar a imagem histórica da Galiza, da Espanha e muito mais além ajudou a formar a unidade dos países cristãos da Europa. O túmulo do apóstolo e o santuário comum europeu e a adoração do apóstolo são a base da flor da cultura ocidental, das belas artes, da arquitectura.

A cristandade medieval foi constituída pelo caminho de *Santiago* com seus muitos peregrinos de países de todos os senhores. O caminho criou o que nós chamamos Ocidente hoje. Assim é que Santiago de Compostela constitui um factor decisivo para a unidade de Ocidente".

Desde o início da peregrinação a lista dos alemães é considerável, primeiro de nobres e clérigos, mais tarde de burgueses e gente simples. Mas isto não é a razão por que a pesquisa adoptou como tema a peregrinação à *nova Jerusalém*. A história religiosa, social e até económica se interessava desde mui cedo ao assunto e ao tema da peregrinação.

No século XIX (1899) Konrad HÄBLER deu à luz o livro de Hermannus Künig intitulado *O livro da peregrinação a Santiago*. Existe um texto em galego –Santiago 1999– feito por dois eruditos alemães, Klaus HERBERS e Robert PLÖTZ e a tradução por García Álvarez que não tive a oportunidade de ver, outro em castelhano preparado pelos mesmos pesquisadores no livro de 1998 da Xunta de Galicia *Caminaron a Santiago, relatos de peregrinaciones al fin del mundo*. Saíram à luz traduções francesas (1994) e inglesas (1993). Menciono também os Jakobus-Studien. A literatura secundária é imensa e abundante. A Xunta publicou em 2002 as Actas de um Congresso *Portugal na memória dos peregrinos*.

É tempo de falar de nosso livro *Die walfart und straß zu sant Jacob* de Hermannus KÜNIG –o livro saiu "uff den tag der heyligen frawen sant Annen", vv. 648/9, em 1495, o que é na festa de S. Ana (26 de Julho). É interessante que não menciona o dia 25, dia de Santiago. O autor diz seu nome

no colofon (v. 643) e chama ao seu livro "sant Jacobs straß". A edição em questão compreende o facsímile, a transcrição em alemão, notas e bibliografia; 2004 na casa editorial Jan Thorbecke, Ostfildern, 127 pp. 20 euros.

A língua alemã de Künig se situa no centro da Alemanha, não no sul do país como especialistas analisaram, embora a publicação em Estrasgurgo. Ela é clara e simples e corresponde a um público que muitas vezes é iliterado.

A impressão é sem grande arte tipográfica em letras da época do final de 1500.

Mencionamos e sublinhamos que o texto é composto em versos de maneira que se compreende e comemora mais facilmente (veja vv. 1-7).

Passamos ao conteúdo. O título do livro e os versos introdutórios já anunciam a via de Santiago e as providências a tomar. O autor indica dois caminhos, a chamada Oberstraß (via superior) da Suíça ao norte da Espanha, e a Unterstraß (via inferior) a partir de Aquisgran (Aachen) seguindo depois o caminho francês. O texto compreende 523 versos (dos 651) da ida, só 13 dedica o autor ao santo lugar, ao chegar ao termo da longa viagem é importantíssimo a vista da cidade, o que se faz do *Monte del Gozo*. O caminho inferior compreende 127 versos. Künig instrui o peregrino às vezes; diz que Paris é cidade de eruditos nas artes e no direito civil e canónico; em Tours menciona a igreja de S. Martinho e aconselha a oração aí.

Sempre a preocupação do autor é o bem-estar do peregrino tanto do corpo como da alma. Louva Burgos sem esquecer memorar um mestre do hospital que envenenara 350 peregrinos. Fala das fronteiras linguísticas, dos câmbios e do valor das moedas. Sempre busca indicar o caminho mais seguro; o peregrino deve assegurar-se da assistência dos muitos santos que ele encontrará no seu caminho.

O livro não é -nem por isso- um texto religioso, ao contrário é profundamente secular, temporal. O livro de Hermannus KÜNIG é um autêntico guia cheio de informação útil de qualquer maneira para a peregrinação a Santiago –e à volta!

O MEIO-AMBIENTE E O LIVRO PARA CRIANÇAS E JOVENS: A CONTRIBUIÇÃO PARA UMA NOVA ÉTICA

Rosa Maria Cuba Riche
Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Escrever estas páginas é como permitir que a árvore que foi plantada dentro de mim floresça. Pelas minhas lembranças, espero que vocês conheçam e amem nossos povos, aprendendo ao menos um pouco de tudo o que eles ainda têm a nos ensinar.

(Índia Sulami katy)

Resumo: Que relações se estabelecem entre a literatura, o meio ambiente e os livros para crianças e jovens? Em que medida essa literatura poderia criar uma nova ética?

Para pensar melhor essas questões, é preciso olhar o contexto sócio-cultural no qual o homem está inserido e os reflexos na estética dos livros produzidos para crianças e jovens.

Vale, também, analisar as relações entre o homem e o meio ambiente, a subjetividade e a exterioridade nessa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação. Verificar em que medida a leitura, através da emoção catártica, pode estimular a sensibilidade, levar o sujeito à interiorização, à identificação com outros seres humanos e com os problemas sociais que afetam o bem viver sobre a Terra, dentre eles os do meio-ambiente.

A produção brasileira é heterogênea e a temática diversificada, por isso fez-se necessário fazer um recorte, eleger temas e títulos para uma melhor reflexão.

Palavras-chave: literatura, infanto-juvenil, meio-ambiente, ética.

As relações entre o homem e o meio ambiente, a subjetividade e a exterioridade encontram-se comprometidas nessa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação, criando cada vez mais comunicação e solidão entre as pessoas. A incapacidade dos meios técnicos e científicos de reequilibrar as atividades sociais úteis sobre o planeta, associada a também incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-las operativas apontam para a necessidade de construir um novo *ethos* civilizacional que deve emergir da natureza mais profunda do ser humano, dos elos afetivos, da convivência, do cuidado.

Ao analisar as relações entre o homem e o meio- ambiente no início da década de 1990, Felix Gattari já sinalizava "para uma progressiva deterioração".

(GATTARI, 1990, p. 7). Para ele, não se pode dissociar o estudo do meio-ambiente do estudo das relações humanas, ou seja, das relações do homem com o meio e do homem com o seu semelhante.

Ele observa que as redes de parentesco se fragilizam, a vida doméstica vem sendo alterada pelo consumo da mídia, as relações conjugais, as familiares e as de vizinhança ganham arranjos, ditados pela nova ordem social. Isso significa dizer que a relação da subjetividade com a exterioridade seja ela social, animal, vegetal, cósmica encontra-se comprometida, numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva (GATTARI, 1990, p. 7).

Apesar da sociedade estar tomando consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio-ambiente natural de nossas sociedades, a preocupação, em geral se volta para uma abordagem dos danos industriais, sempre numa perspectiva tecnocrata, ao passo que só uma articulação ético-política –a que ele chama de *ecosofia*– entre os três registros ecológicos (o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões.

O que preocupa o estudioso é a maneira de viver daqui em diante sobre o planeta, no contexto de aceleração técnico-científico e de um considerável crescimento demográfico. Com a automatização progressiva redobrada pela evolução da informática, cada vez mais haverá uma quantidade maior de tempo disponível de atividade humana.

Leonardo Boff, no final da década de 1990, avança os estudos nessa linha e acrescenta que essa sociedade chamada do conhecimento e da comunicação está criando contraditoriamente cada vez mais comunicação e solidão entre as pessoas (BOFF, 1999, p. 12). Isso porque as relações com a realidade concreta com cheiros, cores, sensações, contradições passou a ser mediada pela imagem,na medida em que não se precisa sair de casa para fazer compras, encontrar amigos, pedir comida. Tudo se faz via computador.

Essa anti-realidade afeta a vida humana no que ela tem de mais fundamental: o cuidado e a com-paixão. O cuidado para Boff, é o suporte real da liberdade, da criatividade e da inteligência. Nele se encontra o *ethos* fundamental do homem, quer dizer, no cuidado identificamos os princípios, os valores e as atividades que fazem da vida um bem viver e das ações um reto agir.

A Razão instrumental que organiza tudo e marcou a Modernidade, sufocou outras razões, oprimiu nações periféricas, submetendo-as à pilhagem. Por trás do edifício da modernidade científico técnica, há uma filosofia: o realismo materialista que imagina que as realidades existem como objetos independentes, esquece que não há objeto sem sujeito e sujeito sem objeto.

Hoje a física quântica demonstrou uma profunda interconexão de tudo com tudo e a ligação indestrutível da realidade com o observador: não há uma realidade em si desconectada da mente que pensa (BOFF, 1999, p. 24).

A tendência à re-ligação, religião já apontada por Fernando Aínsa em seus estudos sobre a América Latina, ganha um novo olhar quando Boff acrescenta que esse fenômeno se dá não por determinada religião, mas pela espiritualidade (IDEM, p. 26). Há um aumento da solidariedade para com as populações dizimadas por catástrofes naturais ou pela fome.

Há uma notável esforço de superação do patriarcalismo e pelo fortalecimento da dimensão da anima no homem e na mulher, pelo apoio às minorias, negros, povos originários, deficientes. A espiritualidade cósmica volta a animar os espíritos sensíveis.

Para Gattari, não haverá uma verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais.

Essa revolução deverá concernir não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo.

Isso significa dizer que não é possível pensar o meio-ambiente sem pensar nas relações do homem com o meio e do homem com o próprio semelhante. Dialogando com Boff, a medida que essa sociedade avança tecnologicamente na produção de serviços e bens materiais, produz excluídos, empobrecidos; quase dois terços condenados a morrer de fome (BOFF, 1999, p. 12).

Importa construir um novo *ethos*, em seu sentido originário grego que significa a toca do animal ou casa humana, temos que reconstruir a casa humana comum –a terra– para que nela todos possamos caber; " a casa humana não é mais o estado-nação, mas a Terra como pátria/mátria comum da humanidade. (*IBIDEM*, p. 22). Um novo *ethos* civilizacional deve emergir da natureza mais profunda do ser humano, devemos beber da própria fonte (munduruku), auscutar nossa natureza essencial, consultar nosso coração verdadeiro. " Uma nova ética nascerá de uma nova ótica" (*IBIDEM*, p. 28).

E qual será essa nova ótica? De que *ethos* precisamos? "Daquele que se opõe à falta de cuidado, ao descuido, ao descaso, ao abandono" (*IBIDEM*, p. 28), afirma Boff. Para ele, com-paixão é o valor fundamental do paradigma ético. Compartilhar a própria paixão com as emoções do outro.

Em que medida o livro para crianças e jovens pode contribuir para um novo modo de viver, para uma nova ética?

Construímos o mundo através de elos afetivos, Não habitamos o mundo só através do trabalho, mas através de relações; elas remetem ao sentir, ao viver, ao conviver. As ligações fazem com que as pessoas sejam responsáveis. A sinergia é a cooperação de todos com todos. Tudo está urdido numa relação energética.

A arte permite essa identificação através da emoção catártica (do sentimento), é o prazer da leitura que seduz o leitor. O *pathos* nos faz sensíveis e reativos.

O livro de literatura infantil, transformado em bem cultural dessa sociedade de consumo, ganha novos contornos. Uma vasta produção anual de livros para crianças e jovens chega ao mercado e alcança as mãos desse público leitor, sem passar pelas livrarias nem aparecer nas listas dos mais vendidos.

A produção heterogênea, com grande diversidade temática, passa pela discussão de questões sociais, ambientais, existenciais, pelo resgate da oralidade e da memória e a revisitação de estilos anteriores. Tentaremos aqui dialogar com Gatarri e Leonardo Boff, fazendo um recorte da produção nacional brasileira, levando em conta o critério qualitativo em detrimento do quantitativo e voltada para o tema ecologia em seu sentido mais amplo que envolve as relações interpessoais.

Na tentativa de discutir o real, as diferenças sociais, livros como "Uólace e João Vítor", de Rosa Amanda Straus, premiado pelo Júri da Fundação Nacional da Literatura Infantil e Juvenil, Seção Brasileira do International Board on Books for Young People, ganham adaptação para as telas da TV como episódio da série "Cidade dos homens".

Aids, separação de pais, reorganização familiar, problemas de identidade de adolescentes, as primeiras incursões amorosas e suas conseqüências, a exclusão social, temas difíceis de serem tratados com a delicadeza e a literariedade que merecem, são publicados por grande parte das editoras; alguns para atender um mercado escolar que vê nos temas transversais como a Orientação Sexual, a Pluralidade Cultural, o Meio ambiente, a Ética, eleitos pelos Programas Curriculares Nacionais, uma exigência a cumprir (PCNs, 1997).

Nem sempre com a qualidade literária de textos como "Tchau", "O abraço" e "Seis vezes Lucas" de Lygia Bojunga Nunes, "A cristaleira" de Graziela Bozano Hetzel (Ouro, 1995) ou mesmo os contos de Marina Colasanti, esses temas são transformados, na grande maioria das vezes, em histórias facilmente digeríveis por um público leitor em formação.

Dialogando com aqueles que acreditam que não há uma identidade brasileira única, mas plural, aliada à visão inclusivista capaz de abarcar as múltiplas influências, verifica-se que as tendências, oriundas de outras artes, como a arquitetura, de misturar e recuperar estilos anteriores, de que nos falam os estudiosos da pós-modernidade, também estão presentes na literatura infanto-juvenil da virada do milênio.

O re-encantamento da literatura latino-americana, apontado por Fernando Aínsa, pode também ser observado numa fatia da produção brasileira voltada para crianças e jovens. Há uma recuperação de mitos indígenas, não só

recolhidos por escritores e folcloristas e descritos pelo olhar do homem branco, mas também os relatados pelos próprios índios, sob o ponto de vista do dominado e um interesse pelo reconto das narrativas orais do continente africano. Somam-se, ainda, o mergulho nas narrativas orais brasileiras que, através do processo de transculturação, ou seja, do encontro e assimilação de duas ou mais culturas, povoam o imaginário nacional. Ressalte-se também as edições continuadas de antologias do conto popular de Câmara Cascudo, reedições de antologias esgotadas como A Literatura oral para a infância e a juventude, lendas, contos & fábulas populares no Brasil de Henriqueta Lisboa (Pierópolis, 2003). Mas que relações se estabelecem entre o homem, a natureza e a cultura (ação do homem no meio ambiente) que nos levam a incluir essas narrativas nesse estudo?

Para entender melhor, dialogamos com Alfredo Bosi, ao retomar a origem do termo cultura/colo, que deriva de outro particípio: o futuro culturus, o que de vai trabalhar, o que se quer cultivar. (BOSI, p. 160) na forma substantiva, aplica-se tanto à labuta do solo – agricultura – quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; nesta última acepção vertia romanamente o grego Paidéia. Agricultura, cultura, educação e linguagem estão intimamente relacionadas.

Assim, no viés da produção para crianças e jovens que tematiza a cultura indígena, o cotidiano e o imaginário, gostaríamos de ressaltar a Série Morená (Melhoramentos 1986/90), com texto e ilustrações de Ciça Fittipaldi, que presenta mitos das diferentes tribos indígenas brasileiras. A série composta por oito títulos é o resultado de pesquisas antropológicas e artísticas realizadas pela autora. Há informações sobre a localização geográfica, o cotidiano, os hábitos e a cultura de cada tribo. Em alguns títulos, a autora utiliza elementos gráficos de desenhos executados pelos próprios índios. Quanto aos textos, a autora baseia-se em relatos indígenas, registros feitos pelos irmãos Villas Bôas, pesquisas etnológicas realizadas pelo projeto Saterê-Maué - Centro de trabalho indigenista, e numa vasta bibliografia especializada. A série recebeu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) o Prêmio destaque especial em Literatura Infantil de 1986 e foi comprada pelo MEC através da FAE para o Projeto de Educação para o Nordeste.

A Coleção Paxaxá de Cláudio e Orlando Villas Bôas (Kuarup, 1986/1990) reúne histórias de índio para crianças, ouvidas no decorrer de quarenta anos de convivência dos dois irmãos com as tribos indígenas do Xingu - Brasil Central. Assim como as crianças gostam de ouvir narrativas fantásticas, as índias também ficam atentas às narrações dos velhos, ouvindo falar dos feitos prodigiosos de seus heróis. Preocupados em aproximar as duas culturas, os autores colocam um "Vocabulário" de palavras indígenas ao final de cada livro.

Em 1996, Daniel Munduruku, índio da tribo Munduruku, lançou Histórias de índio (Cia das Letrinhas). A obra reúne contos, crônicas e informações sobre os povos indígenas do Brasil e sua diversidade, língua, hábitos e costumes, além

de bibliografia básica sobre o assunto. Nascido e criado como índio, na cidade de Belém, Munduruku cresceu embalado pelas histórias contadas pelos avós e tios. Parte dessas histórias se perderam no tempo por falta de registro. A oportunidade de estudar, trabalhar com crianças na zonal rural de Manaus, na periferia e na Praça da Sé em São Paulo, aliadas aos estudos de Pós-graduação levaram-no a desenvolver pesquisas sobre o seu povo e escrever suas histórias. Em 2000, publicou Coisas de índio: um guia de pesquisa (Callis). que coloca o leitor em contato com o universo cultural, social, religioso e com a arte através das ilustrações .

O trabalho de pesquisa de Munduruku gerou outros frutos entre eles: Meu avô Apolinário, Banquete dos deuses, Coisas de índio para crianças (2003) e outros. A passagem do registro de relatos à ficção faz-se naturalmente. Procurando reproduzir o ritmo de uma narrativa mítica, o autor usa os mitos de seu povo para passar a idéia de veracidade ao texto. Assim *O segredo da chuva*, publicado em 2003, baseia-se na crença de que há um mundo subterrâneo de onde os ancestrais sairiam por curiosidade e passariam a habitar a parte "de cima" da terra. Também nesse mesmo ano, publica *Você lembra Pai?,* livro de memórias que une pai, filho e leitor.

A tradição indígena transmitida de geração a geração ganha mais espaço com a Coleção Memórias Ancestrais, dirigida por Munduruku, composta de doze títulos, cada um dedicado a resgatar os ensinamentos das diversas nações indígenas brasileiras.

Vale registrar aqui a importância de O livro das árvores, escrito por muitas mãos dos alunos da escola da comunidade Ticuna bilingüe que recupera mitos, lendas, arte e cultura dos Ticunas, ilustrado pelos próprios índios. As informações serviram , de início, de material pedagógico para apoiar as aulas de ciências nas escolas das aldeias como parte do projeto "A natureza segundo os Ticunas", iniciado em 1987. As idéias foram se aperfeiçoando, e a obra ganhou um outro perfil. Inicialmente uma publicação restrita, marginal, de difícil acesso ao grande público, depois absorvida pela editora Global. Texto e ilustrações foram também premiados em 1997 pela FNLIJ.

Outros autores fizeram incursões nesse universo. Marion Villas Boas com *Mistérios de Pindorama* (Ampersand/Cult Mix, 2000), acompanhado de CD com músicas de Ricardo Villas, é publicado inicialmente em pequena escala, depois comprado pelo governo para distribuição nas bibliotecas. Também Leonardo Boff, que já havia iniciado pesquisa sobre o tema ao publicar *Saber cuidar: ética do humano e compaixão pela terra* (Vozes, 1999), em *O casamento entre o céu e a terra: mitos dos povos indígenas do Brasil* (Salamandra, 2001), dedica-se aos contos indígenas, à contribuição dos indígenas ao Brasil e à globalização, além de apresentar uma vasta pesquisa e um mapeamento das nações indígenas brasileiras e das organizações de apoio aos povos indígenas. Ambos os livros com projeto gráfico primoroso foram premiados pela FNLIJ.

A preocupação com o outro e a preservação de valores éticos de que nos fala Boff tem em *O Livro das virtudes para criança* (Nova Fronteira, 1997) um bom exemplo. O livro nasceu do desejo do autor de Will J. Bennet de preparar uma edição ilustrada de contos e poemas selecionados a partir do Livro das Virtudes. Segundo declarações do autor na introdução, como a antologia original, a presente edição tem por objetivo contribuir para a formação moral dos jovens. A obra tem tradutores diferenciados para cada história, alguns deles são autores brasileiros de livros premiados.

A literatura avança a discussão de valores éticos, sociais, morais e entra nos domínios moleculares de sensibilidade e desejo de que nos falam Gattari e Boff. Surgem coleções, cujo sucesso editorial de vendas motiva a publicação de vários volumes como a série *O tesouro das virtudes para crianças* 1, 2 e 3. Publicados respectivamente em 1999, 2000 e 2002, as histórias reunidas por Ana Maria Machado são organizadas de acordo com a virtude que priorizam: esperança, fidelidade, bondade, lealdade, honestidade, perseverança, etc. Ao lado de textos de autores clássicos, figuram contemporâneos como João Cabral de Melo Neto, Ziraldo, Clarice Lispector, além de contos populares tradicionais que fazem parte da nossa cultura oral.

O tratamento dos temas vem apoiado no espessamento do discurso literário construído por uma linguagem lúdica. Tomamos de empréstimo o conceito de lúdico da análise do discurso, por designar uma linguagem que estimula o receptor a criar mais livremente o sentido do texto. Ele participa do jogo do texto, constrói novas relações semânticas, se identifica com as situações narradas.

Dialogando com o texto vem a ilustração que mereceria um estudo à parte não só pela qualidade mas também pela quantidade de prêmios nacionais e internacionais recebidos pelos ilustradores brasileiros. Longe de ser um mero adereço do texto, a ilustração ganha o estatuto de arte e o respeito nacional com os prêmios conferidos pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), Câmara Brasileira do Livro, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Academia Brasileira de Letras e os internacionais como o de Bratislava e a Distinção White Ravens de Munique.

A cultura e o social deixam marcas na linguagem. Assim homem, meio ambiente e cultura não podem andar separados. Só uma nova filosofia holística, ecológica e espiritual pode se tornar uma alternativa ao realismo materialista vigente na sociedade. Só ela teria a capacidade de devolver ao ser humano o sentimento de pertença a família humana, à Terra, ao Universo e ao propósito divino (BOFF, 1999, p. 24). Tudo isso nos ajuda a pensar o livro para crianças e jovens e a construir o imaginário do leitor em formação.

A literatura infanto-juvenil permite abrir a porta para uma outra visão menos racionalista, mais inclusiva e não excludente do sujeito no mundo, criando um novo paradigma de convivialidade. O livro literário para crianças e jovens pode contribuir para um novo modo de viver, para o estabelecimento de uma nova ética, que vê o mundo sob uma nova ótica.

BIBLIOGRAFIA

REPERTÓRIO TEÓRICO:

AINSA, Fernando: Madrid, Gredos, 1986. pp. 23-147.

BENJAMIM, Walter: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOFF, Leonardo: *Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra*. 10ª ed, Petrópolis, RJ, Vozes, 1999.

BOLOGNA BOOK FAIR CATALOGUE: Rio de Janeiro, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 2004, 160 p.

BOSI, Alfredo: *Dialética da colonização*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

CALSAVARA, Kátia: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25ago.2001, pp.25.

COELHO, Nelly Novaes: *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira,* 4ªed. rev. e ampl., São Paulo, EDUSP, 1995.

COELHO, Teixeira: "A revolução silenciosa", São Paulo, *Folha de São Paulo Mais!,* nov. 2003, pp. 11.

COSTA, Mônica Rodrigues da: "Contos tirados de uma caixa mágica", em Folhinha, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11, ago, 2001, pp. 5.

GATARRI, Félix: *As três ecologias*, 2ed, trad. Maria Cristina Bittencourt, São Paulo, Campinas, Papirus, 1990.

JAMENSON, Frederic. "O espaço, a fronteira final", *Folha de São Paulo*, *Mais!,* São Paulo, pp. 8-9, nov. 2003.

JAMENSON, Frederic: "Pós-Modernidade e sociedade de consumo", em *Novos Estudos CEBRAP,* trad. Vinícius Dantas, São Paulo, v. 12, pp. 12-26, jun, 1985.

ISER, Wolfgan: "A interação do texto com o leitor", em JAUSS, Hans Robert et alii. *A Literatura e o leito*, trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.

NOTÍCIAS 4, Rio de Janeiro, FNLIJ, abr., v. 26.

NOTÍCIAS 9, Rio de Janeiro, FNLIJ,set.2003, v.25, p. 11.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 18, mai, 2001.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 2002.

PR MIO FNLIJ, Rio de Janeiro: FNLIJ, 2003.

SELEÇÃO ANUAL FNLIJ - PRÊMIO FNLIJ: Rio de Janeiro, FNLIJ, 2004.

RICHE, Rosa Maria Cuba: " Literatura infantil e juvenil contemporânea", em *Ler é Preciso*, org. Elizabeth Serra, São Paulo, Global, 2002.

RICHE, Rosa Maria Cuba: *Debatendo o livro e a leitura*, evento promovido pela UNESCO, na Academia Brasileira de Letras, em outubro de 2003.

RICHE, Rosa M. Cuba: "Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto- caminhos/descaminhos", *Revista Perspectiva*, Florianópolis, v.17, n.31, pp. 127- 139, jan./jun. 1999.

RICHE, Rosa Maria Cuba: *O feminino na literatura infanto-juvenil brasileira: poder, desejo, memória (os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti).*Tese de Doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1995. 255 p. mimeo.

SABATO, Ernesto: *O escritor e seus fantasmas,* trad. Pedro Maia Soares, São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de: *Paródia, paráfrase e Cia*, 3ª ed, São Paulo, Ática, 1988 (Série Princípios 1).

PONDÉ, Glória: "O Jogo da linguagem na pedagogia lúdica", em *Instrumento crítico*, Vilhena, v. 1, n. 1, pp. 91-97, ago. 1998.

REPERTÓRIO FICCIONAL:

BÔAS, Claudio e Orlando: *Coleção Paxaxá*. Porto Alegre, Kuarup, 1986/1990.

BOAS, Marion Villas. *Mistérios da Pindorama*. Rio de Janeiro: Ampersand/ CultMix, 2000.

BOFF, Leonardo: *Entre o céu e a terra*, Rio de Janeiro, Salamandra, 2001.

CASTANHA, Marilda: *Agbalá um lugar-continente*, Belo Horizonte, Formato, 2001.

COLEÇÃO MEMÓRIAS ANCESTRAIS: coord. Daniel Munduruku, São Paulo, Peirópolis, 2003.

FITTIPALDI, Ciça: *Série Morena*, São Paulo, Melhoramentos, 1986/90.

KATY, Sulami: *Meu lugar no mundo*, São Paulo, Ática, 2004.

HETZEL, Graziela Bozano: *A cristaleira*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1995.

LISBOA, Henriqueta: *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos & fábulas populares no Brasil*, São Paulo, Peirópolis, 2002.

MUNDURUKU, Daniel: *Coisas de índio*, São Paulo, Callis, 2000.

MUNDURUKU, Daniel: *Histórias de índio*, São Paulo, Cia das Letrinhas, 1996.

MUNDURUKU, Daniel: *O segredo da chuva*, São Paulo, Ática, 2003.

MUNDURUKU, Daniel: *Você se lembra, pai?,* São Paulo, Global, 2003.

XXXIX

MESA DOS ESCRITORES

PARÁGUAS VERDES
(Itinerários em Santiago de Compostela)

Luiz Ruffato

para Carlos Quiroga

1. Chegança
Para além das pedras, musgo e silêncios,
vozes deslembradas, cajados e a infinita
certeza de que sabemos nada, tudo sabendo.

2. Gaivotas
Grasnam, nostálgicas de mares outros,
insondáveis tripulações, ignotas terras.

3. Lembrança
Longe, minha mãe, muito longe.
Nunca abraçarão seus olhos a Catedral,
nunca suspirará na catacumba seu peito.
Longe, muito longe, minha mãe.

4. Palavras
Da Galiza trago uma palavra, rapaza.
E na Praza dos Obradoiros enterro outra, soedade.

5. Chuva
A Virxe da Cerca oferece-nos paráguas verdes.
A chuva escorre miudinha de um recanto do céu.

6. Hostal dos Reis Católicos
Com desprezo, espiam as gárgulas
os que embaixo passam, distraídos.
Fossem pombos, talvez cagassem em nossas cabeças.

7. Peregrina
Ajoelhada, soluça, inconsútil.
Para sempre, dispersos, vamos,
perdendo-nos em becos, ruas e vielas.

8. Sinos
Badalam a madrugada os galos.
Uma noite mais e se acalmam.

9. A Catedral
Leve, flor de pedra do solo irrompe,
cinzentas torres suplicando aos céus.

10. Pão
Comemos.
E saciamos nossa fome de justiça...

11. Vinho
Na Ribeira Sacra me afogo.
Na Ribeira Sacra meu sangue.

12. Os mendigos
Um óbolo, solicitam os gravetos secos do pedinte.
Um óbolo e do Paraíso abre-se a pesada porta?
Um óbolo e a ferida que lateja lancetamos?
Um óbolo, solicitam os gravetos secos do pedinte.

13. Talião
Gentis sorrimos,
a outra face oferecendo.

14. Língua
A noite embalam cantigas de guarvaia
os trovadores lambendo as palavras
– gata a seus filhotes.

15. São Frutuoso
Dias embaralhados, os nossos.
Em copas – nos fechamos.
Em ouro – se vestem.
Em espada – aspiram.
Em paus – se pegam.

16. A outra
Vale afora entorna
a cidade velha.

17. Tartas
Come-as, meu pai, onde estiver:
doce bigode lambuzado,
amendoados olhos satisfeitos.

18. USC
Subamos, companheiro, a ladeira.
Aguarda-nos, lá em cima, oxalá,
um novo batalhão literário.

19. Despedidas
Quantas vezes fomos embora
e voltamos quantas vezes?

20. Esmorga
Devoram-nos os dias.
As noites devoramo-las.

21. Fim
De onde viemos?
Para onde vamos?
Os peregrinos sabem...

P.S:
Está instaurada
a galeguia – a galega
alegria, a galegria.

COMO SANTIAGO DESCOLOU DO CHÃO E AINDA BEM

Possidónio Cachapa

Hoje, o Ari não jantou connosco. Ficou em Angola, a viver a sua vida normal. Não o ouvimos carregar a arma para que o menino à sua guarda tomasse o comprimido. Nem divagámos em excesso sobre o poder de uma Akqualquer-coisa no convencimento das boas ideias. E mesmo assim todo o grupo riu, misturando Bumba-meu-boi com histórias de ginjinha e de palavras americanas que em Tétum querem dizer outra coisa, Em Santiago abusa-se da língua portuguesa, rega-se com azeite e tempera-se com Mencia. Os frutos do mar invadem-nos os pratos em refluxos e os peixes grandes adormecem sobre as bandejas metálicas dos empregados que nadam para a praia que são as nossas mesas. Abrimos os bicos para comer e falar, em Santiago, como crias de corvos marinhos, famintas de convívio e de coisas directas.

Nunca fixo os nomes das ruas ou das portas da cidade. Estou demasiado ocupado a sobreviver ao labirinto das casas de pedra; aos séculos das casas de pedra. Somos todos efémeros em Santiago, quer subamos os montes e atravessemos caminhos chuvosos para cá chegar, quer quando damos por nós numa praça a olhar as varandas, semelhantes na função ao que em Portugal chamamos despudoradamente "marquises" sem que cheguem sequer a criadas.

Há um fascínio no peso dos navios e nos aviões de grande porte. Esperava-se que todo aquele peso afundasse como uma pedra ou, no caso alado, que nunca o chão o deixasse partir. E vai-se a ver: VVSSHHHH.... (ou TSSHHHUMM/TSSHHHUUUM...). Os homens são dos bichos mais espertos. Mais do que os ratos que encontram sempre forma de entrar nas casas e de se alimentar, mais do que os pássaros que nidificam de formas impossíveis, mais do que as bactérias que multiplicam sem cópula para tomar de assalto qualquer corpo vivo. Fazem barcos e aviões de aço, enganam os seus instintos mais fundos e ainda assim prosseguem. Santiago é toda de pedra e flutua. É toda dura e cheia de arestas e abraça. Abrem-se as portas para recolher os amigos; enchem-se os copos para que eles se acalmem e esqueçam por momentos a agressividade do mundo.

Não vou falar da catedral, nem da praça da Obradoiro, nem do *hostal* dos Reis católicos nem das faculdades antigas onde o bem e o mal, a busca do conhecimento e a ignorância mais obstinada se terão cruzado. Isso faz parte da leveza que nos enquadra. Da leveza-peso. Do barco de aço.

Hoje comi de mais.

No Jardim (que imagino coberto de castanheiros, não sei porquê, talvez porque pense sempre em Santiago como se fosse Inverno ou uma terra adormecida com restos de plantas caídas por cima e contudo, o mar está ali mesmo ao lado…) lemos poemas da Rosália. Lemos aos pés da estátua, parada e calada. A base de pedra como portal para a figura desaparecida. Grita-se dali para o buraco negro. Para o sítio onde todos iremos e é noite. Para o escuro que aprenderemos a não temer, se formos sinceros. No jardim que imagino de castanheiros tentamos provar que o esquecimento não existe, enquanto o céu se cobre de pombos espantados pelo som dos sinos.

Adriana avista os presuntos. Presumivelmente inocentes. Pendurados pelas pernas, o resto disfarçado em chouriços espalhados pela cidade. Falamos de saladas o que para mim é claro. O Rio corre suave pela cidade e comove-se em nome da mãe ausente com as igrejas. A Fé anda disfarçada de comércio em Santiago. Ou de decepção, nos rituais impostos. Mas existe no interior das mulheres jovens que se comovem em nome das mães ausentes. Ou dos homens que percorrem as ruas sentindo a presença dos que pisaram as mesmas pedras.

Cataguases também caminha e regista. Ao lado de Timor. Fazemo-nos amigos sem saber bem porquê. Às vezes, acontece. Comigo, raramente, mas os passos pelas cidades antigas têm destes mistérios. Pequenas perdizes atravessam saltitantes na nossa frente.

Hoje o Ari não janta connosco. E contudo, continuo tomando comprimidos sem saber porquê. Da janela de onde escrevo só avisto um muro que precede uma casa e outra e outra.

Engraçado, perdi o medo.

DESDE GALIZA

Adriana Lisboa

Poeminha em direcção à Adriana (Ondjaki)

jardins e flores
com odor a futuros:
os filhos, as árvores
os livros.
outrora eu era raiz,
hoje pássaro
amanha passado
em flor.
como um retorno. só.

Um amigo me escreveu estes versos. Um amigo me deu o espelho destes versos. Todo espelho fala e falha, todo espelho acerta e mente, porque inverte, porque ameaça e embaça, mas todo espelho cria: o mesmo, ao contrário. E quem saberá quantas promessas espreitam nas sombras do espelho, ou quantos monstros, em seus quartos trancados.

O meu amigo poeta falou de *flores com odor a futuro*. Falou de *passado em flor*. Sobre um e outro – duas ficções enraizadas em mim (em nós) – levanta vôo este breve pássaro de hoje. Para Paul Valéry, é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma. Referia-se ele lá de longe ao pássaro que o meu amigo adivinhou em seu poema? E a pluma, será essa que cai, sem direção ou ritmo, sem tempo? Será também essa que reencarna na esferográfica com que tento este texto? E o que tento, o que sustento, será que cai ou será que voa?

Faz cinco dias que cheguei a Santiago de Compostela com um compromisso: o encontro. Disse Roland Barthes que viajar é encontrar, *voyager, c'est rencontrer,* e que portanto o único léxico que realmente importa, numa viagem, é o do *rendez-vous* – o do encontro. Pouco importa onde ficam os correios ou a farmácia: importa, sim, que se escolhe dizer *obrigada, gracias* ou *gracinhas*.

O poema do meu amigo remete-me àquilo que vim encontrar: *outrora eu era raiz*. E portanto está em mim, a raiz, aquilo que fui. Ainda que no anonimato da terra, ainda que no coração quente e escuro onde as coisas apenas se formulam, sem pressa, a mera idéia da folha e do fruto. Na raiz de outrora estão

as minhas impressões e as minhas impressões digitais. É dela que broto e é ela que às vezes me descubro roendo, em busca de algum nó ou gosto secreto, em busca de alguma outra madeira. Mais nobre? Simplesmente diferente? Mais fácil, talvez? Mas como é possível fechar os olhos, os braços e as asas às raízes, mesmo quando estas transportam incêncios?

O poema do meu amigo diz também dos filhos: que somos, que temos, no sentido para lá do espaço físico. Dos filhos que encarnamos ao pensar em outras ficções tão reais como a de uma pátria mãe, como a de uma língua materna. Afiliamo-nos. Mesmo se nos desgarramos, mesmo se achamos que a inversão da imagem no espelho é torpe e traiçoeira. Mesmo que os quartos dentro do aço do espelho perguntem: trouxeste a chave? Mesmo que as nossas pátrias às vezes nos queiram apátridas (mas e por que não?). Mesmo que as nossas línguas não saibam endurecer, e às vezes sofram de excesso de ternura.

O poema também fala, é claro, de livros. Estes que erguemos no papel frágil, volátil, facilmente inflamável, estes que ficam até que já não ficam, até que se acabam, finalmente mortais, como nós. Estes que esculpimos, que acertamos ou mentimos com um material mais caro e delicado do que as tintas, do que os mármores: a palavra, que nos justifica aqui. Esta mesma que eu persigo agora, palavra-uroboro incapaz de encontrar a própria cauda, incapaz de saber onde começa e onde termina. Palavra que já me compromete várias linhas para tentar me colocar diante do que falar, escrever, inventar e inverter nesta língua-espelho. Em busca de uma outra bela ficção – a da unidade.

Outrora eu era raiz, hoje pássaro, amanhã passado em flor. Como um retorno. Só. Assim termina o poema do meu amigo. E no entanto retornar não é ir ou vir de novo, porque o mesmo já não o é um segundo depois. O retorno, o encontro que tentamos encenar aqui é, portanto, volta, mas também revolta, e é também o inevitavelmente diferente, que vem com a força das marés. Por fim, é estar só, no coração mesmo do encontro – aquele léxico de que falou Roland Barthes também circunscreve o campo semântico da solidão.

Ainda que este seja um encontro de lusitanistas, faço um pequeno desvio para buscar a justeza de um termo japonês capaz de justificar o que afinal de contas fazemos aqui, pássaros, raízes, asas, filhos, livros vindos da própria Galiza, ou de Portugal, ou de Angola e do Timor e do Brasil: *kotadama*. A força miraculosa das palavras.

NA PLURALIDADE DAS LÍNGUAS

Ondjaki

...de tudo o que eu disse não retenham nem as palavras nem as formas verbais, fiquem com aquilo que eu quis dizer e com o sonho que, talvez, eu tenha sido capaz de vos passar. a linguagem não é a terra nem o céu. é, talvez, o horizonte indescritível.

[Atina Dabunmah, in "Depois da aldeia e outros contos assim"]

No início, antes das palavras e dos símbolos desenhados a sangue nas paredes rochosas do mundo, a poesia era o gesto – a modos brutos e explícitos, na firmeza de um safanão ou no afagar guloso de um seio nu. Beijar era dar um beijo, procurar uma pedra era um preparo para arremessá-la, e sentar perto de qualquer água esperando o pôr-do-sol era ensinar às crianças o corpo e o comportamento do mundo.

Nós não somos desse tempo tão antigo, das simbologias puras. Pertencemos já à era das palavras escritas e faladas, da comunicação que ultrapassa o lado convencional das fronteiras para celebrar pensamentos e amizades, para descrever sonhos ou inventar realidades, para salvar as estórias do esquecimento mundano.

Às vezes é preciso emprestar voz a outros de nós, perder esse referente local e localizado, e dar vez de serem elas, as outras vozes, a falar um pouco também. Tornar natural a nossa cultura específica numa nação contrária: do outro lado da Língua, depois de um mar ou de um sotaque.

É assim que uma língua pode ser pensada como uma cultura vasta, aberta e densa.

Não raras vezes, agrada-me lembrar um personagem do Mia Couto: Curozero Muando, o coveiro de Luar-do-chão, ensina a quem não sabe que ele enterra os mortos aqui na terra e os descoveiros, nos aléns do outro lado do céu, desenterram os corpos e os celestiam. Ora, também o viajante ao regressar a casa, enterra em si um pouco do que viveu. Fecha o ciclo do que havia para ser dito e semeia futuras construções culturais, portanto humanas.

Ao longo do tempo, das leituras e das escritas, vai-se descobrindo a importância da alteração dos sentidos para buscar o modo propício de chegar ao que se quer dizer. Experimentando outros ecos do mesmo rio, buscando águas que já choveram e outras que estão por chegar. É nessa permissividade

de conteúdos literários que o escritor cria e ganha uma alternância ao hábito dos sentidos. Julgo que não há criatividade sem alternância de sentires e a permissão dessa alternância.

A escrita busca elementos do «real» para se moldar ao sabor da lógica ou mesmo da não lógica. As letras carecem de um certo fingimento para exprimir o «real» com fidelidade. Na simbiose entre o que se olhou e o que se descobriu sentir, perde-se a mão e o coração daquele que escrevia – como em Sophia:

> os troncos das árvores doem-me como se fossem
> Os meus sonhos
> Doem-me as ondas do mar como gargantas
> De cristal
> Dói-me o luar – branco pano que se rasga.[1]

As CULTURAS encerram em si a possibilidade de resistência ao tempo. As pessoas não, pois são efémeras. O corpo morre; a carne é vencida pela terra ou pelo fogo; a mente fervilhante cessa; o brilho dos olhos se apaga; mas a CULTURA não. A CULTURA fica, mãos dadas com as gerações vindouras, como um tesouro teimoso. Sendo que os livros encerram ainda uma noção de cumplicidade com o tempo – há qualquer coisa de sorriso pueril nisso de querer contar estórias. E nesse sorrir ora tranquilo ora traquino, inventam-se segredos feitos ecos falesianos – como em Ruy Duarte de Carvalho:

> [...] Precisava de um lugar de noite,
> De um tempo simultâneo sobreposto ao meu, de uma matriz de
> Areia
> Aonde o verbo se ajustasse ao vento para esculpir no flanco
> Das falésias um texto de silêncios que excedesse os livros.[2]

O texto que transborda dos livros, que advém dos momentos e das conversas, que também transborda dos olhos, é o que eu gostaria de chamar *excedente cultural*, ou *retorno afectivo*, ou simples *celebração*. Porque, para ser mais explícito, a Língua Portuguesa está cheia de quintais e árvores carregadas de frutos suculentos e cores também.

É que isto das estórias e do sorriso em torno delas, não está em nós, não está nas estórias: está na vivência aumentada de cada um enquanto espectador da vida. Se a vida está cheia de silêncios misteriosos, a tendência cultural depois das misturas é que as pessoas cedam à vontade de fazer ruído, talvez porque seja seu destino anotarem as suas urgências ficcionadas, talvez porque no ruído

1. Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra Poética I*, Caminho, 1998, p. 197.
2. Ruy Duarte de Carvalho, *Lavra Reiterada*, Ed. Nzila, 2000, p. 59.

das falas faladas e das falas escritas se aplaquem os medos humanos, se celebre uma espécie de destino cultural.

Em letras, o que era palpável se torna etéreo; o que outrora foi grito pode virar poesia de murmúrio: um barulho pode brotar entre dois talos de relva; e mesmo na chegada de uma lágrima ao chão pode haver vasto ruído. No fundo, desejamos salvar as estórias do esquecimento – é a resposta intuitiva e defensiva face à nossa própria condição de humanos.

Oxalá saibamos manter, por muitas mais gerações, o essencial destas culturas plurais, acompanhando a modernidade sem nunca ferir a tradição; oxalá saibamos trilhar, como os nossos mais-velhos, a senda de contornar o tempo, fintando os anos em sorriso de aceitação, mas sobretudo, manejando as palavras, as correntes e os desvios, para celebrar este quintal que, dividindo, nos une: a Língua Portuguesa, com as suas árvores, os seus frutos e os seus desertos promissores.

Oxalá.

CALULÚ COM JINDUNGO

Carlos Quiroga

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
que encurtem dores
E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior?

Eis o fragmento de 'Língua', do Caetano Veloso, a ensinar, entre outras cousas, que a amizade e a língua representam um laço superior ao sangue, que a amizade é como o sangue mas mais do que o sangue, o sémen. Nestes dias por meio da língua comum nasceu aliança. Umha força. Depois explico.

Mas antes dizer como foi esta umha oportunidade que nom podia recusar, para além de tarefas gráficas, a oportunidade congressual desta outra variante melhor, a de juntar-me com o pretexto da convocatória dos Lusitanistas à renovaçom de amizades e ao nascimento de outras, por cima da escrita e no meio da escrita, para além de sangues e por meio de humores. Suores. Superiores. Esta mesa que terá um fruto indeterminado e seguramente nom imediato, mas que terá fruto.

Começamos com troca de correios prévios e continuamos com apontamentos de campo. Vamos escrever, claro, tamos a escrever, sempre, e o que quer que seja isso e o resto da nossa vida terá sempre a ver de forma mesmo ecléctica com este encontro. Sei quanto a mim. Pressinto quanto aos outros. Outra.

Quanto a mim foi especialmente aprender. Porque *As escritas e escritores assinalados/ Que das plurais praias lusitanas/ Por bares nunca dantes bem catados/ Passaram comigo aqui nestes dias/ Em conversas e noitadas esforçados/ Mais do que*

prometia tal Congresso/ Entre gente de repente amiga/ Vieram ensinar novas palavras / Acordar Novo Projecto, sonhos vários. Mil.

'Galegria' ruminamos com o Ruffato, toda umha beleza de palavra. De alfabetos japoneses, e da ideia de um Ari em Compostela fabulamos com a Adriana (que eu sonhei depois matando um congressista nesta noite –o Ari, é evidente, ainda que a Adriana também tenha formas de matar). E matado por esse mesmo Ari que nos emprestou a todos o Ondjaki, que emprestou muito, o *calulú* do título, mas esse para saber como há primos infalíveis à hora de persuadir miúdos na toma de comprimidos. E o orar ausente na Compostela clerical contada à Cardoso, vista à Cardoso, sentida timorensemente polo Cardoso. E mais um beco de Cunqueiro no crânio privilegiado do Quico, umha etimologia, um galego ciclista de pau, em Pau; e mais um segredo do mar do mundo no peixe Peixoto, mais um brinco, um dia 11; e mais um modo de dizer *peixe* num modo quase japonês mas popular do Possidónio, e um banho. E a comer e no comer e a remar e no remar e a ver e no ver de todos os dias o que tenho diante sem ver. E o visto. Polos vistos.

E, sim, já sei que o parágrafo anterior ficou assim um bocado hermético, mas todo o mundo percebeu qual o sentido essencial. Ter a ver com o já vivido, bebido, comido, homenagem a nós, fruto deles, dos vários nascidos e a nascer. Mas por provar que a mesma raiz dá de tudo, para que o pecado nom seja todo do mesmo pau, até um Pau, poderia dar provas do mesmo outro modo, um breve conto, reconto, que dá para perceber ao invés. E chamo de...

angústia bizarra

Era umha vez um português, um brasileiro, um angolano, um timorense e um galego. Juntaram-se logo por causa de um congresso e foram jantar. Às tantas entraram em concorrência, acerca de qual alheia comida ou bebida dos outros era mais magnífica maravilhosa e tal, mas ficaram cansados. De si. O do Timor insistia que feijoada brasileira era o máximo, o do Brasil que *lacom com grelos* galego arrasava (até polas possibilidades de pôr a carne em feminino), o galego com o café ou qualquer outra cousa de Portugal, Angola, e o angolano com arrozes, sobremesas, de algum lado, outro, e assim por diante.

Às tantas recuperaram o fôlego e voltaram a falar em cidades. E aconteceu a mesma história. Aquela era a maior. A outra, polo contrário, era mais pequena mas entom era também melhor por isto, por aquilo. E a outra, a dos cafés, a dos sebos, a dos restaurantes, a do rio. Ufff, ficárom de novo cansados.

Ainda nom escarmentados, alguém deixou escorregar a língua e sem saber como achárom-se de repente em nova concorrência explicativa, esta vez, Zeus, acerca da palavra *Lusofonia*! E, por raro que pareça, aí resistírom heroica e estoica e paranoicamente uns bons vinte minutos, até que ficárom real, mas

realmente cansados, mas muito cansados mesmo, picados encarnados culpados e babados, calados e transpirantes.

E começárom por ir, atropelados, de um em a um à casa de banho.

Comentárom o facto à volta e logo aí a circunstáncia descontraiu.

E provocou nova concorrência: casos bizarros de angústia em casas de banho.

–Cada vez que entro num aviom –disse o angolano, que era muito viajado– lembro-me de umha vez que demorei muito no WC e trancárom o aviom sem me dizer nada. Ora, como vocês sabem, bater nas janelas nom adiantou muito. Ir ao cockpit tb nom, nom há lá umha buzina, nem alarme, nem o rádio estava ligado. E foi umha peripécia para sair de lá. 47 minutos. E o cheiro.

–Pois é mesmo umha angústia, pensar que se pode mesmo ficar fechado num aviom. E se ele descola? –disse o português, que também era muito viajado–. Mas isso nom é nada. Numa ocasiom fiquei preso na casa de banho de um restaurante chinês em Nova Iorque. Levei a mao à maçaneta e esta untadíssima escorregou. Outra vez e ela em fuga. O cheiro do cozinhado da senhora Ling, a mulher do dono, vinha agora mais enjoativo e lembrando qualquer cousa de familiar que nom conseguia identificar. A música oriental repetia e repetia, muito alta. E a maçaneta da porta que nom girava. E os cogumelos que nadavam na sopa que era agora o meu estômago. Nom vou contar toda a história nem o que vim quando pudem lançar os olhos para o generoso wok da senhora Ling, mulher do dono do restaurante e orfa de pai. Mas foi umha angústia terrível, polo menos umha hora. E o cheiro. Vocês com certeza nom passárom nunca umha angústia assim.

–Nom creias. Numha ocasiom dirigia-me à Austrália em travessia num barco pequeno –disse o timorense, que também era um tipo muito viajado– e levantou-se tal temporal medonho que, enjoado, tivem a brilhante ideia de meter-me na casa de banho do barco. Algumha cousa aconteceu com o movimento violento do barco que alterou a estrutura e desencaixou a porta. Pensei que dera a volta. Nom conseguia sair e começava a aparecer água pola sanita, a encher o espaço reduzido, enquanto eu me via batido de parede a parede como um boneco, e o nível a subir a pouco e pouco. E o cheiro. Temim um duplo naufrágio, que iria morrer ali duplamente afogado naquela cápsula. Fôrom duas horas até que dérom por minha falta e me ajudárom a sair.

–Nom está mal, mas eu em Londres –disse o brasileiro, que também era muito, mas muito viajado–, num convite de umha universidade, me alojava na residência de um catedrático com umha filha bonitinha e umha família bem comportadinha toda ela, e certo dia regressei bem tarde e bem grosso. Logo, enfiado rapidamente na casa de banho, vomitei tudo de imediato, arrevessando para as paredes e tal. Fora ouviu-se barulho de gente e eu sentim-me aflito,

perdido, no meio daquele cheiro tudo, sujo. Comecei a limpar e aguardar, pois fora continuava havendo alguém, talvez à espera da sua vez. Tiveram de passar horas, quase todo o resto da noite, para eu estar seguro de nom ser apanhado, pois me sentia muito envergonhado. Foi umha grande angústia.

–Tudo isso que contam de casas de banho –disse o galego, que era mesmo pouco viajado– é realmente angustiante. Mas umha brincadeira comparado com a que eu venho enfrentando durante anos. Porque moro todo o dia e a toda a hora numa terra perfumada onde anda no ar um cheiro subtil mas constante a casa de banho, que polui todos os quartos, todas as casas, jardins, praças de quanto eu falo, ouço. Um cheiro leve mas persistente, que só acaba quando vocês vêm visitar-me. Venham mais, falem mais para mim! É assim que se limpa! É assim que seguirá realmente perfumada.

P.S. <Agradeço ao Ondjaki e ao Possidónio ter partilhado experiências de casas de banho>

SANTIAGO DE COMPOSTELA

índice volume 2

XIV. LITERATURA: LITERATURA E OUTRAS ARTES

Pintor de Retratos, Fotógrafo de Horrores: Uma Aventura Oitocentista entre a Civilização e a Barbárie 933
Albert Von Brunn

Música e Encontro de Culturas nas Relações Luso-Chinesas 941
Maria do Amparo Carvas Monteiro

A Clausura e o Infinito - A Arte em Antero e Van Gogh 955
Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo

"A Loba Despertada" –À Procura das Vivências Míticas Moldadas no Barro por Escultora Maconde Reinata Sadimba 965
Renata Szmidt

XV. LITERATURA: LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Paisagem, Movimento e Transformação em *A Morgadinha Dos Canaviais* 977
Isabel Maria Fernandes Alves

Leituras do Bucolismo na Poesia de Afonso Duarte 987
João Minhoto Marques

XVI. LITERATURA: LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A Identidade Pessoal na Modernidade Tardia. O Caso de Vergílio Ferreira 1001
Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais

Factos & Argumentos: Relatório Kinsey / Recensão Miguéis? 1011
Carlos Jorge Santana Monteiro Pereira

A Viagem d'o Professor Sentado 1019
Maria Filipa Palma Dos Reis

Os Semáforos de *O Vento Assobiando nas Gruas* de Lídia Jorge 1025
Maria José Galrito Cheira

As Coisas da Alma, de João de Melo, ou Estórias de *Personagens Felizes com Lágrimas* 1037
Maria Manuela da Silva Duarte

De Como Exorcizar Fantasmas 1047
Teresa Cristina Cerdeira

XVII. LITERATURA: LITERATURA TRADICIONAL

O Riso e o Divino nos Contos Populares 1057
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

XVIII. LITERATURA: O TEXTO E O CORPO

1071 O Amor de o Banquete em *Os Três Mal-Amados* de João Cabral de Melo Neto
Susana Vernieri

1077 Metalinguagem e Erotismo – Corpos Que se Cruzam no "Corpo" da Poesia
Mônica Aparecida Heloane Carvalho de Sant'Anna

XIX. LITERATURA: SÉCULO XVIII

1093 As *Cartas Portuguesas* ou a Correspondência Impossível
Ana Alexandra Seabra de Carvalho

1101 Madre Marianna Alcoforado: O Hábito da Solidão
Nelly Cecília Paiva Barreto da Rocha

1111 Apresentaçom do Projecto de Investigaçom Mulher e Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII
Raquel Bello Vázquez

1121 Novas Linhas de Pesquisa no Ámbito da Ilustraçom em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII
Elias J. Torres Feijó / Raquel Bello Vázquez

XX. LITERATURA BRASILEIRA: MÁRIO DE ANDRADE

1133 Algumas Reflexões sobre as Coincidências em *Macunaíma* e *Orlando*
Antonio Augusto Domínguez Carregal / Isabel Truan Vereterra

1143 Mário e Henriqueta ou a Confissão da Dor Como Escrita de Arte
Matildes Demetrio dos Santos

XXI. LITERATURA PORTUGUESA: CAMÕES

1153 Géneros, Heroísmos, Representações e Recepções nas Narrativas de Viagens do Século XVI: Os Casos d'*Os Lusíadas* e da *Peregrinação*
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho

1167 Editar o Teatro de Camões
Vanda Anastácio

XXII. LITERATURA PORTUGUESA: LOBO ANTUNES

1177 António Lobo Antunes: Tratado das Paixões Cinematográficas
Anabela Branco de Oliveira

índice volume 2

XXIII. LITERATURA PORTUGUESA: PESSOA, JOSÉ SARAMAGO

A Morte Como *Prima Donna*: *Don Giovanni Ou O Dissoluto Absolvido*, de José Saramago 1191
Jorge Valentim

O Caleidoscópio da H/hora de Fernando Pessoa 1199
Mariluza Cristina Nascimento

Pessoa e(m) Saramago 1209
Adriana Alves de Paula Martins

Verdade e Identidade: Os Labirintos do Eu-Outro(s) em *O Homem Duplicado*, de José Saramago 1219
Therezinha de L. C. Zilli

XXIV. LITERATURA/CULTURA: ÉPOCA MEDIEVAL/RENASCENTISTA

Johan Garcia De Guilhade E Os Possíveis *Escárnios de Amigo* na Lírica Galego-Portuguesa 1231
María do Socorro de Oliveira Brandão

Análise e Evolução da Tragédia Portuguesa: Da *Castro* de António Ferreira à *Nova Castro* de João Baptista Gomes Júnior 1243
María Rosa Álvarez Sellers

O "Hábito" Franciscano do Cronista Português Fernão Lopes: A Participação dos Menores e a Importância do seu Ideal na Ascensão da Dinastia de Avis 1253
Marcella Lopes Guimarães

D. Leonor (1458-1525): Princesa Medieval / Rainha do Renascimento 1265
Sandra Cristina Martins de Sousa Gil

O Trovadorismo Vive no Sul do Brasil 1275
Taís Ávila de Almeida

A Cantiga de Amigo no seu Contexto Histórico e Social 1285
Serxio Otero González

XXV. MIGRAÇONS DA/NA LUSOFONIA

Reflexos d'Além-Minho: Imagens e Arquétipos da Galiza na Comunicação Social Portuguesa 1301
Joám Evans Pim

Expressões da Lusofonia: O Pintar e o Escrever 1309
Laurita Fernandes Fassoni / Nelyse Apparecida Melro Salzedas

Uma História em Comum: A Emigração Galega e Portuguesa no Rio de Janeiro 1323
Érica Sarmiento da Silva

1333 A Emigração Portuguesa na Viragem do Séc.XIX: Uma Visão no Contexto Europeu
Domingos Alves Caeiro

1345 Visões Metafóricas: Ficção e Sentido
Eunice Terezinha Piazza Gai

1355 Migrações Coloniais: do Esboço Comparatista de João Ribeiro aos Capítulos Literários de Sérgio Buarque de Holanda
Salete de Almeida Cara

1365 "Milandos de um Sonho": Contribuições Literárias para o Entendimento da Emigração Moçambicana para Portugal
Sheila Khan

XXVI. OS CAMINHOS DE SANTIAGO

1383 Santiago como Espaço de Representação da Ambigüidade Medieval
Elisabete Carvalho Peiruque

1393 Usos e Percepções do Tempo na Historiografia do Extremo Ocidental da Península Ibérica (Séc. XIV)
Isabel de Barros Dias

1403 O Sonho dum Porto Infinito
José Vítor Graça Teixeira

1411 A Rainha Peregrina – Lendas e Memórias
Maria de Lourdes Cidraes

1421 Álvaro Cunqueiro, o Caminho de Santiago e Outras Peregrinações
Xosé-Henrique Costas

XXVII. OS SISTEMAS CULTURAIS NA LUSOFONIA HOJE

1433 A Cidade Luso-Americana na Literatura de Viagem: Local de Encontros, Espaço de Alteridade (Notas de Pesquisa)
Amilcar Torrão-Filho

1445 A Coragem de Esquecer, a Urgência de Lembrar – Memória, Identidade e Trauma na Ficção Portuguesa, Angolana e Moçambicana Pós-Colonial
Ana Margarida Fonseca

1455 A Imaginação da Mestiçagem em Agualusa e Jorge Amado
Ângela Maria Dias

1463 Des/Orientações em Guimarães Rosa, Milton Hatoum e os Propósitos de um Certo Ernesto: Olhares para as Bandas de Lá
Benjamin Abdala Junior

1471 Histórias-Não-Contadas, em "Ecos Feminis", de Matilde Ulrich de Almeida
Eliane T. A. Campello

índice volume 2

Imaginário Feminino: O Corpo Envelhecido 1481
Elódia Xavier

Especificidade, Autonomia e Identidade Cultural: A Literatura no Arquipélago da Madeira 1487
Fernando Figueiredo

Os *Poemas Galaicos* e o Poema Ibérico "Modo Histórico Da Cidra" na "Poesia Nítida" de Fiama Hasse Pais Brandão 1495
Jorge Fernandes da Silveira

Literatura e Memória no Universo Ficcional de Irene Lucília Andrade 1505
Leonor Martins Coelho

Ecos e Eros do Ato da Criação em *Vozes do Deserto*, de Nélida Piñon ou "Somos Livres Quando Criamos" 1513
Maria Alice Aguiar

Cartografia de Desejos e Arte em Teolinda Gersão 1523
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Discurso Pós-Colonialista. Imaginário da Exclusão e Inclusão Social no Brasil 1533
Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli

Machado de Assis: Fiat Político, Fiat Literário 1545
Marli Fantini Scarpelli

Cosmopolitismos e Cultura Nacional em Duas Viradas de Século: O Olhar das Margens 1555
Renato Cordeiro Gomes

Escritas Autobiográficas: Histórias Inventadas e Relatos de Vida 1656
Rosa Maria Goulart

Na Dança das Convenções: Uma Leitura do Romance Niketche: Uma História de Poligamia, de Paulina Chiziane 1573
Samantha Simões Braga

Geografia Literária, Madeira, Séc. XX: A Prosa de Ficção 1579
Thierry Proença dos Santos

Cruzando Mares, Cruzando Olhares 1589
Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Do Questionamento da Norma à Transgressão da Lei: Os (des)Caminhos Percorridos por João Antônio 1599
Vima Lia Martin

XXVIII. TRADUÇONS LITERÁRIAS

O Quixote em Portugal 1609
Ángel Marcos de Dios

XXIX. APRESENTAÇOM DE PROJECTOS

1621 Leitura e Coerência no Caos: A Literatura no Cárcere
Alice Áurea Penteado Martha

1631 Singularidades de um Projecto Insular
Ana Isabel Moniz / Ana Margarida Falcão

XXX. LITERATURA: 'AS MÁSCARAS DE PERSÉFONE

1641 Cantos de Amor e Morte: As Poéticas de Ruy Belo e Nuno Judice
Ida Ferreira Alves

1649 *Na Tua Face*, as Faces da Morte
Luci Ruas

1659 A Morte Não é Destino: Um Percurso da Sobrevivência Feminina na Literatura Portuguesa
Monica Figueiredo

1667 A Ronda de Perséfone : Um Rito de Passagem em Maria Velho da Costa
Beatriz Weigert

XXXI. LLANSOL-LITERATERRAS

1679 A Melhor Forma de Amor: Ler com Llansol
Lucia Castello Branco

1687 A Textuante Língua Portuguesa
Maria Inês de Almeida

XXXII. 25 ANOS DA MORTE DE VINÍCIUS DE MORAES

1699 Vinicius Leitor de Camões
Beatriz Teixeira Fiquer

1705 A Poética da Noite em Vinicius de Moraes
Elenice Groetaers de Moraes

1711 A Poesia de Vinícius de Moraes: Do *Trobar Ric* ao *Trobar Leu*
Francisco Maciel Silveira

XXXIII. 125 ANOS DE *FOLHAS NOVAS, AIRES DA MINHA TERRA, SAUDADES GALLEGAS*

1719 A Cara Oculta de Penélope: A Revisom do Mito
Aurora Marco

índice volume 2

Rosalia de Castro na Crítica Feminista 1727
Inês Rodo Montes

O Santo António da Devoção Literária de Rosalía de Castro 1735
Isabel Dâmaso Santos

A Correspondência de António Feijó e a Afirmação de Parentescos com a Galiza 1747
J. Cândido Martins

Paisagem e *Lonxanía*: Das Notas de Ramón Otero Pedrayo para a Poética de Rosalía de Castro à Teoria da *Paisaxe Galega* 1757
Josias Abdalla Duarte

XXXIV. BICENTENÁRIO DA MORTE DE BOCAGE

Bocage e Filinto Elísio 1771
Fernando Alberto Torres Moreira

Passou Vida Folgada e Milagrosa. O Poema Erótico *Ribeirada*, de Bocage, como Metáfora do Embate contra o Antigo Regime Português. 1781
José Maurício Saldanha Álvarez

XXXV. TRICENTENÁRIO DA MORTE DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

Anfitrião ou Júpiter e Alcmena sob a Óptica da Intertextualidade 1795
Flavia Maria Corradin

XXXVI. CENTENÁRIO ÉRICO VERÍSSIMO

As Personagens Femininas no Romance de Érico Veríssimo 1807
Carlos Dias Diegues

Materialidade Histórica em *Incidente em Antares* 1817
Maria da Glória Bordini

XXXVII. LITERATURA: MACHADO DE ASSIS

Humanitismo: Uma Filosofia às Avessas 1831
Juracy Ignez Assmann Saraiva

Luas de Mel / Terras de Absinto 1843
Mirella Márcia Longo

XXXVIII. MISCELÁNEA

Análise do Perfil de Graduandos em Odontologia como Diretriz para a Confecção de CD-Rom Educacional 1855
Gisele Cuba Riche

1863 Inês de Castro: Uma Voz Galega nos *Lusíadas*
Lucila Nogueira

1871 Presença das Literaturas de Língua Portuguesa nas Escolas do Rio Grande do Sul: Intertextualidades
Regina da Costa da Silveira

1881 O Mais Antigo Guia Alemão de Peregrinação a Santiago (1495)
Rolf Nagel

1883 O Meio-Ambiente e o Livro para Crianças e Jovens: A Contribuição para uma Nova Ética
Rosa Maria Cuba Riche

XXXIX. MESA DOS ESCRITORES

1897 Paráguas Verdes (Itinerários em Santiago de Compostela)
Luiz Ruffato

1901 Como Santiago Descolou do Chão e Ainda Bem
Possidónio Cachapa

1903 Desde Galiza
Adriana Lisboa

1905 Na Pluralidade das Línguas
Ondjaki

1909 Calulú com Jindungo
Carlos Quiroga

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 181

Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco

ACTAS DO VIII CONGRESSO

DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005

Reunidas e editadas por

Carmen Villarino Pardo
Elias J. Torres Feijó
José Luís Rodríguez

VOLUME 3

Universidade de Santiago de Compostela
2009

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. Congresso (8º. 2005. Santiago de Compostela)

Da Galiza a Timor. A lusofonia em foco : Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas : Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005 / reunidas e editadas por Carmen Villarino Pardo, Elias J. Torres Feijó, José Luís Rodríguez ; coordenaçom da ediçom Gonçalo Cordeiro Rua. — Santiago de Compostela : Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009. — 3 v. (916, 1006, 95 p.) : il. b. e n. ; 17 x 24 cm. + 2 CD-ROM — (Cursos e Congresos da Universidade de Santiago de Compostela ; 181). — Índices. - D.L.C 1630–2009. — ISBN 978-84-9887-015-2 (o.c). – ISBN 978-84-9887-016-9 (v.1). – ISBN 978-84-9887-017-6 (v.2) – ISBN 978-84-9887-136-4 (v.3)

1.Portugués (Lingua)-Congresos. 2.Literatura portuguesa-Historia e crítica. I.Villarino Pardo, Carmen, ed. lit. II.Torres Feijó, Elias J., ed. lit. III.Rodríguez, José Luís, ed. lit. IV.Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed. V.Título VI.Serie

806.90:061.3

Esta ediçom foi apoiada por
Cátedra UNESCO de Cultura Luso-Brasileira: Dtor. José Luís Rodríguez
Fundaçãõ Calouste Gulbenkian: Pte. Emílio Rui Vilar
Instituto Camões: Pte. Simoneta Luz Afonso

©Universidade de Santiago de Compostela, 2009

Coordenador técnico das actas
Gonçalo Cordeiro Rua

Grafismo
Carlos Quiroga

Fotografías
Mônica Sant'Anna, Felisa R. Prado, Carlos Quiroga

Edita
Servizo de Publicacións
e Intercambio Cientifico
www.usc.es/publicacions

Imprime
Imprenta Universitaria

Dep. Legal: C 1630-2009
ISBN 978-84-9887-015-2 (obra completa)
ISBN 978-84-9887-016-9 (volume 1)
ISBN 978-84-9887-017-6 (volume 2)
ISBN 978-84-9887-136-4 (volume 3)

Comissom Organizadora

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
Regina Zilberman (PUCRS), Presidente da AIL
Onésimo T. de Almeida (Univ. de Brown), 1º Vice-Pte. da AIL
Carlos Reis (Univ. de Coimbra), 2º Vice-Pte. da AIL
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra), Secretária da AIL

Comissom de Honra

Manuel Fraga Iribarne (Presidente da Junta da Galiza)
Senén Barro Ameneiro (Reitor da Univ. de Santiago de Compostela)
Álvaro Manuel T. O'Da Silva (Embaixador de Moçambique em Espanha)
Armando da Cruz Neto (Embaixador de Angola em Espanha)
José Filipe Moraes Cabral (Embaixador de Portugal em Espanha)
José Viegas Filho (Embaixador do Brasil em Espanha)
Onésimo Silveira (Embaixador de Cabo Verde em Portugal)
Pascoela Barreto (Embaixadora de Timor-Leste em Portugal)
Simoneta Luz Afonso (Presidenta do Instituto Camões)
Emílio Rui Vilar (Presidente da Fundação Calouste-Gulbenkian)

Comissom Científica

Aurora Marco López (Univ. de Santiago de Compostela)
Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)
Edelmiro López Iglesias (Univ. de Santiago de Compostela)
Elias J. Torres Feijó (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Rodríguez (Univ. de Santiago de Compostela)
José António Souto Cabo (Univ. de Santiago de Compostela)
José Luís Forneiro Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)
Lourenzo Fernández Prieto (Univ. de Santiago de Compostela)
Luís Caramés Viéitez (Univ. de Santiago de Compostela)
Maria Isabel Morán Cabanas (Univ. de Santiago de Compostela)
Manuel Ferreiro Fernández (Univ. da Corunha)
Marcial Gondar Portasany (Univ. de Santiago de Compostela)
Pilar Cagiao Vila (Univ. de Santiago de Compostela)
Ramón Mariño Paz (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Henrique Costas Fernández (Univ. de Vigo)
Xosé Luís Barreiro Rivas (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Santos Solla (Univ. de Santiago de Compostela)
Xosé Soengas Pérez (Univ. de Santiago de Compostela)

Diretoria AIL 2002-2005

Presidente

Regina Zilberman (PUCRS-Brasil)

1º Vice-Presidente

Onésimo T. de Almeida (Universidade Brown-EUA)

2º Vice-Presidente

Carlos Reis (Universidade de Coimbra)

Secretária-Geral

Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra)

Vogais

Amet Kébe (Univ. Dacar, Senegal)

Ana Mafalda Leite (Univ. Nova de Lisboa)

Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)

Carmen Villarino Pardo (Univ. de Santiago de Compostela)

Maria Elsa Rodrigues dos Santos (Univ. Lusófona)

Henri Thorau (Univ. Trier)

Hillary Owen (Univ. Cambridge)

Laura Cavalcante Padilha (Univ. Federal Fluminense)

Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra)

Solange Parvaux (ADEPBA, França)

Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)

Conselho Fiscal

Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)

Benjamin Abdala Júnior (Univ. São Paulo)

Christopher Lund (BYU, Provo, Utah, EUA)

Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas
Santiago de Compostela • Galiza • 18/23 de Julho • 2005

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

PANADERIA

O DRUMMOND PORTUGUÊS

Helder Macedo
King's College

Tempo houve em que a melhor literatura portuguesa era brasileira. Explico: a literatura brasileira era aquela que líamos como se fosse nossa, a que teríamos desejado poder escrever. Falo dos anos 50 – a década da minha adolescência lisboeta – mas já começara a ser assim alguns anos antes e continuaria a ser mais alguns, até as guerras coloniais portuguesas e a ditadura militar brasileira (de ditaduras estavam os portugueses fartos) terem cavado um fosso cultural entre os dois países. Tempo de repressão, de censura, de medo. Depois dos fulgores modernistas do *Orpheu* (Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros...) a poesia portuguesa tinha ido para as hortas, em dignificado solipsismo. Digo dignificado sem ironia: antes o problema do umbigo do José Régio (ideologicamente diagnosticado pelo futuro Secretário Geral do Partido Comunista), antes aquele outro problema que ele tinha com Deus e o Diabo do que a paz podre que nos caíra na rifa manipulada pelos Aliados do pós-Guerra. O não-acontecer-nada até se tornou tema de poesia para Alexandre O'Neill, o mais brasileiro dos jovens poetas portugueses que, à margem da literatura estabelecida, iam procurando as vias possíveis de um renovado modernismo: "Leitor que não se habitua / a que não aconteça nada...".

O desejo de renovação havia-se manifestado, nos anos 40, num surrealismo de importação francesa que, tal como em França, namoriscara um incipiente Neo-Realismo que aspirava a poder ser o Realismo Socialista que a Censura não deixava. E, também tal como em França, os surrealistas zangaram-se uns com os outros e todos eles com os neo-realistas. Estes dislates aconteceram em cafés obscuros e em folhetos de papel pardo mas com resultados afinal não assim tão pardos, nem obscuros, nem franceses, já que os melhores poetas associados ao surrealismo (Alexandre O'Neill, Mário Cesariny de Vasconcelos...) nunca inteiramente abandonaram uma postura política de esquerda e que o romancista fundador da nova ficção portuguesa, José Cardoso Pires, que tudo indicava fosse enveredar pelo Neo-Realismo, já nunca o poderia

ter feito depois de salutarmente desencaminhado por uma breve convivência surrealista. Mas isso eram prosas futuras.

Quanto às prosas de então – divididas entre os mecanicismos ideológicos dos neo-realistas e os psicologismos mecanicistas dos presencistas – o mestre homenageado por todos era Aquilino Ribeiro. Respeitabilíssimo, sem dúvida, cidadão exemplar, mas um retrocesso ao regionalismo oitocentista. Pior, porque catava nas inóspitas províncias (ou não sei em que vetustos dicionários) palavras que ninguém tinha usado nem no século XIX e que no XX ninguém entendia, praticava uma escrita de ocultação. O que permite ponderar que um dos grandes males das ditaduras é aprisionarem-nos num tempo que não é o nosso, relegarem-nos para um espaço periférico de nós próprios. Em contraponto populista com o mestre Aquilino havia também então o vigor tosco de Ferreira de Castro. Mas esse suspeito que só tolerávamos porque o seu espaço de exílio tinha sido o Brasil.

O que todos nós – surrealistas, neo-realistas e os mais jovens ainda por classificar – queríamos mesmo ler em língua portuguesa (além dos poetas de *Orpheu*) era os brasileiros, prosa e verso. Intelectuais portugueses indiferentes às colónias de África, como eram quase todos, vibravam com equivalentes luso-tropicalismos nos romances de Jorge Amado. Eu próprio, que havia ido de Moçambique para Portugal com doze anos, cheio de nostalgias africanas, rapidamente deixei de distinguir se aquelas coisas eram experiências dele ou reminiscências minhas. E mais tarde fui encontrar em microcosmo as *Terras do Sem Fim* na ilha de São Tomé. Mas nem era preciso ter nascido em partes de África. Era uma evidência para todos que Graciliano Ramos havia escrito em *Angústia* um romance português.

Mas se os romancistas brasileiros foram leitura obrigatória, os poetas eram leitura preferencial. A hoje assaz esquecida *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, circulava nas mesas dos nossos cafés. Manuel Bandeira era citado de memória, viesse ou não a propósito dizer trinta e três ou implorar o pneumotórax. E havia os outros: Murilo, Cecília, o Vinícius pré-bossa-nova, persistentemente João Cabral até ter ficado quase o único, estranhamente Oswald e Mário de Andrade sempre muito menos. Mas o mestre secreto ou assumido tanto dos surrealistas quanto dos neo-realistas (e, por via deles, também de muitos da minha geração) foi Carlos Drummond de Andrade. Creio mesmo que terá sido o poeta mais influente em Portugal desde os meados dos anos 40 até o início dos anos 60.

Carlos de Oliveira, nascido no Brasil, austero poeta associado ao neo-realismo português dos anos 40 e mais tarde também novelista de singular rigor concepual, iria prestar homenagem ao seminal mestre brasileiro num poema onde celebra o seu "orgulho onomástico" por esse "fazendeiro do ar habituado / ao arquétipo escrito / da lavoura".

Drummond mais influente do que Fernando Pessoa no Portugal desse tempo? Sim, talvez, creio que nesse tempo ainda mais influente do que Pessoa. E não apenas porque a publicação sistemática, embora lenta e lacunar, da obra de Fernando Pessoa em livro (com excepção da *Mensagem*, cuja utilização patrioteira por parte do regime fazia desconfiar) só começou a ser feita nos anos 40. A especial atenção dada a Drummond era também uma opção estética e ideológica. Embora a relativa inacessibilidade da obra de Pessoa certamente tenha afectado a percepção da sua grandeza por parte de um público mais generalizado, não era esse o caso nem dos surrealistas (que viam nele um precursor), dos neo-realistas (apesar de severas dúvidas moscovitas) nem, é claro, da minha própria geração, já nem surrealista e menos ainda neo-realista, em meados dos anos 50. Pessoa e Drummond eram ambos indisciplinadores de almas, nossos companheiros naturais.

Quer isto também dizer que o nosso Pessoa não era aquele que, no mundo oficial das letras, estava sendo simultaneamente servido e neutralizado pelas almas disciplinadas associadas à *presença*, como eram João Gaspar Simões e José Régio. Para quem aspirasse a uma rebelde contemporaneidade que não só recuperasse o modernismo do *Orpheu* mas também incluísse toda uma nova atitude de dissidência social e política ideologicamente oposta às suas tendências fascistizantes, a geração de Pessoa podia ser um ponto de partida, mas obviamente não o modelo adequado. Melhor modelo era Drummond. O *Orpheu* tinha de facto constituído um Primeiro Modernismo. Mas quanto ao Segundo Modernismo, reivindicado pela geração da *presença*, já estávamos todos de acordo com Eduardo Lourenço muito antes de ele lhe chamar a "Contra-Revolução do Modernismo" num título posteriormente acrescentado de um diplomático ponto de interrogação.

Contra-revolução ou não, é no entanto justo assinalar que João Gaspar Simões fez o melhor que pôde na sua pioneira *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, publicada em 1950. Talvez psicologismo a mais, talvez ironia a menos, mas se não é possível explicar a obra de Pessoa por traumas de infância também não foi só isso que ele fez, deixou transparecer a incomensurável grandeza do poeta mesmo naquilo que só vislumbrou sem alcançar. Razão teve em recordar no prefácio à segunda edição, de 1970, que vinte anos antes a obra de Fernando Pessoa "só obtinha um eco muito limitado do público" e que um influente crítico jornalístico desse tempo havia considerado o seu livro excessivo e prematuro, já que o "modernista" Pessoa era "um poeta de somenos valor". Mas o próprio José Régio, que através da revista *presença* também muito contribuiu para que a ignorância da obra de Pessoa não fosse ainda mais generalizada, escreveu na nota crítica aos poemas que incluiu na antologia *Líricas Portuguesas* da Portugália Editora (sem data, mas salvo erro também nos anos 50): "[...] nunca na poesia portuguesa um poeta levou a tais extremos o

exercício do intelecto, e os jogos vocabulares e conceituosos que o exercício do intelecto ama introduzir na literatura. Eis o que, porventura, justificará certo debate ainda actual em volta da sua Obra ou da autenticidade da sua inspiração. Pela paixão com que é defendida ou atacada, parece ser ainda demasiadamente cedo para sobre essa Obra se formar, e firmar, um daqueles juízos que só o Tempo confirma.[...]".

Ora, o "intelecto" de Pessoa era precisamente um dos nossos maiores deleites. Não, o nosso Fernando Pessoa não era o mesmo que o chamado Segundo Modernismo estava querendo controlar, pela simples razão de que não tinha havido Segundo Modernismo. Se houve um segundo modernismo em Portugal, o seu nome é Carlos Drummond de Andrade. Como bem souberam escritores tão diversos da geração imediatamente anterior à minha (aliás não apenas surrealistas ou surrealizantes) como, além do já mencionado Carlos de Oliveira, Alexandre O'Neill, António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, José Cardoso Pires e creio que também embora ostensivamente mais pessoano, Mário Cesariny de Vasconcelos. A estes voltarei mais adiante.

Mas direi primeiro alguma coisa sobre a minha própria geração, cronologicamente contígua e literariamente beneficiária desses pioneiros só marginalmente mais velhos que preservaram o Pessoa que nos interessava e encontraram o Drummond de que precisávamos. Só que falar em geração talvez seja demasiadamente abrangente. Havia era um grupo heterogéneo de jovens poetas e de jovens pintores (por volta dos vinte, vinte e poucos anos) que tinham em comum uma atitude de recusa. Ou seja, sabíamos o que não queríamos (que era mais ou menos as mesmas coisas) mas cada um lá ia querendo o que pudesse por conta e risco próprios. Os poetas aprenderam a ver com os pintores e os pintores não eram piores leitores do que os poetas. Vivíamos de noite os nossos dias, experimentávamos os vícios para verificar se afinal não seriam virtudes, desconfiados de todas as certezas impostas naquele nosso Portugal "canino, policial" [...] "do modo funcionário de viver"(versos do admirável poema "Um Adeus Português", de Alexandre O'Neill). A nossa intransigente moralidade era defender tudo que os espectros instalados no poder decretassem como imoral. Só não éramos comunistas (embora alguns tenham passado pelas cadeias políticas) porque eles ralhavam muito e queriam que se gostasse de má literatura. Mas simpatizávamos na medida do possível, assinávamos todos os protestos subversivos que os prestimosos e furtivos militantes nos traziam às mesas do Café Gelo (o antro em pleno Rossio onde íamos acabar de acordar no fim do dia), preferindo no entanto as visitações tonitroantes do Raul Leal (contemporâneo e amigo do Pessoa, de quem falava, chamando-lhe o Fernandinho, como se o tivesse visto na véspera, o Profeta Enoch, o da *Sodoma Divinizada*, que tinha esbanjado três heranças e estava sendo sustentado na miséria por um ex-pugilista que fora seu amante em

tempos anteriores à colestomia). O Herberto Helder e eu também íamos prestar homenagem, no café atrás do nosso, a Edmundo de Bettencourt, o único da *presença* que não tinha feito fortuna e que não só por isso para nós era o melhor, mas porque nos anos 30 tinha escrito os *Poemas Surdos*, então ainda inéditos, a meio caminho entre *Orpheu* e o surrealismo. E, dos surrealistas mais recentes, adoptámos como nosso o Mário Cesariny e o seu abjeccionista editor avulso, Luís Pacheco, ambos nesse tempo a serem maltratados pela polícia, a dos costumes e a do costume. Depois íamos para os bares do Cais do Sodré, onde libertárias prostitutas prudentemente analfabetas nos protegiam dos informadores policiais, que os chulos delas controlavam. Em recompensa, dizíamos pedaços dos nossos poemas, e do Drummond, do O'Neill, do Cesariny, entremeados com versos inacessíveis do Pessoa, do Sá-Carneiro e do Almada, que um velho porteiro da Biblioteca Nacional com acesso aos Reservados copiava para nós a troco de uma cerveja e dois bagaços. Uma das ninfas de água doce (como chamou Camões às suas congéneres quinhentistas, que apreciavam Petrarca) ficou literariamente tão excitada que nos conseguiu obter o número secreto do Doutor Júlio Dantas, o lastimavelmente imortal Presidente da Academia das Ciências, e ia contentíssima ouvir-nos telefonar ao desinfeliz, de madrugada, para lhe lembrarmos o *Manifesto* do Almada, em altos brados: "Morra o Dantas, morra – PIM!"

Pois é, mas o Almada andava a pintar frescos nas gares marítimas do fascismo, o Sá-Carneiro tinha preferido estricnina a copos e, embora o intelectual Pessoa até nos pudesse ter dado lições de alcoolismo, o não menor intelecto poético de Carlos Drummond de Andrade era aquilo de que estávamos necessitando, um passo natural, a pedra que tínhamos precisado de encontrar no meio do caminho. Combinava tudo a que aspirávamos: a modernidade experimentalista de Pessoa (por exemplo, o "Poema de sete faces" é tão interseccionista quanto a "Chuva Oblíqua", e muito melhor), os deslocamentos explosivos dos surrealistas, e a frontalidade política que nenhum neo-realista teria podido tornar explícita em Portugal. Drummond era, simultaneamente, um homem de esquerda e um modernista, coisas que sabíamos serem urgentemente compatíveis mas que ninguém nos tinha mostrado como podiam ser. Além disso, em Lisboa as casas também nos espiavam, também nós sabíamos que uma rima não é uma solução e desejávamos ter um coração mais vasto do que o mundo, a lua e o bagaço (não havia dinheiro para conhaque) também nos botavam comovido como o diabo, e ele era *gauche* como nós, pornográfico como pretendíamos ser. Ficamos portanto reconfortadamente gratos pelo bom conselho pessoal que deu a cada um de nós "em face dos últimos acontecimentos": "Porque sermos mais castos / que o nosso avô português?" Assim já valia a pena termos tido avô. Mas também pudemos celebrar nos seus versos Frederico Garcia Lorca e

Stalingrado, fomos com eles no bolso ao cine-clube ver o *Couraçado Potemkin* proibido pela Censura, e até sei de um bom rapaz que se levantou a tempo de ir à matiné de domingo ver o Charlie Chaplin, já que o Drummond nos garantia que era Homem do Povo. Ah, e copiamos o "Sonetilho do falso Fernando Pessoa" para irritar os neo-realistas: "mas não sou eu nem isto" (boa!). Influências directas na nossa poesia, também houve? Não sei, deve ter havido, outros que digam. Aliás houve um camarada que até disse. Foi há poucos anos, eu tinha acabado de publicar um poema que começa "A meio do caminho / a mais de meia vida já vivida", em evidente referência a Dante. Ele comentou logo: "Ah, a pedra do Drummond." E vão ver que tinha alguma razão.

Quanto aos cinco camaradas da geração desse camarada cujos nomes mencionei para indicar quanto Drummond foi determinante para a poesia portuguesa nos meados do século XX, começarei com o menos explícito, Mário Cesariny. Bem sei que ele procurou sempre no Pessoa o que Breton lhe não podia dar, mas creio que também beneficiou de Drummond, quanto mais não seja na dimensão política que introduziu no *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* ao fazer uma sóbria transposição proletária das estridências sado-masoquistas da *Ode Marítima* (não, dessa vez não era a gozar os neo-realistas, como também gostava de fazer). E quando leio, por exemplo, um poema como "Tocando para a Rua Basílio Teles", julgo reconhecer (sem razão?) o ritmo drummondiano da redondilha menor, o seu modo interrogativo, as interpelações aos amigos, as narrativas construídas como inventários cuidadosamente organizados (ou seja, falsamente surrealistas) de coisas, gente e acções justapostas no mesmo plano designativo. Além de uma semelhante expressão irónica da melancolia dos dias esvaziados. Reproduzo alguns excertos:

As linhas, os carros
aerodinâmicos
a nuvem cinzenta
por cima de mim
a sapateirinha
noiva de três
o jovem operário
presa de mil
o salto que dei
galgando o passeio
[...]
os versos que faço
sem grande alegria
a voz dos amigos
[...]
sempre (qualquer dia)
me darão alento

Bem vêem pensei
que a coisa era outra
desculpa estou velho
tenho inconsequências
Pensei... bem, pensei
em vida que o fosse
não deu resultado
não dá resultado

Amigos, dizei
deu-vos resultado?
[...]
Pois é. Sou escritor
não tenho experiência
já disse: pensei
que fosse possível
mas pronto. Acabou.
[...]
Aperto. Partida.
Fico no meu sítio.
Lá vem o eléctrico
amarelíssimo.

As ruas as casas
de zincogravura
os barcos que saem
a barra que eu vejo
o freio nos dentes
do burro inocente
o forte em Monsanto
o santo em Monforte
o homem que é fraco
o homem que é forte
sempre (qualquer dia)
me darão alento.

"Amigo, não sabes / que existe amanhã?", tinha escrito Drummond em "Uma hora e mais outra". E aquele desesperançado bonde lisboeta a padecer de icterícia, o "eléctrico amarelíssimo", sempre me pareceu uma transposição objectivada do imortal zeugma "perdi o bonde e a esperança". Quanto ao mais ("o homem que é fraco / o homem que é forte", "tenho inconsequências", "não tenho experiência") não é preciso folhear muito a obra de Drummond para encontrar sugestivas correspondências. Só outro exemplo de Cesariny: o "Exercício Espiritual" em *Manual de Prestidigitação* – "É preciso dizer rosa em vez de dizer ideia / é preciso dizer azul em vez de dizer pantera / é preciso dizer febre em vez de dizer inocência / é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem [...]". Terá porventura algo de Magritte ("Ceci n'est pas une pipe") mas creio que é também um "exercício drummondiano" sobre as palavras, as rimas e as soluções.

Como também é muita da poesia de António Ramos Rosa que, já em 1951, havia percutido um inegável eco drummondiano no "Poema de um Funcionário Cansado", que começa:

A noite trocou-me os sonhos e as mãos
dispersou-me os amigos
tenho o coração confundido e a rua é estreita.
[...]

E, com o tempo, a importância de Drummond para ele (só igualada, mais tarde, pela de João Cabral) foi ficando mais profunda por ter a ver com a

própria natureza da demanda poética. "Penetra surdamente no reino das palavras", aconselha Drummond em "Procura da Poesia". É isso precisamente o que Ramos Rosa vai procurar fazer, poema após poema, década após década (veja-se, por exemplo, "E certas palavras", "Um caminho de palavras", "Algo se forma", "A pobreza de certas palavras") em recorrentes meditações sobre como consegui-lo.

No que respeita a Egito Gonçalves (que, na ainda mais estiolante cidade do Porto, seguiu vias paralelas às dos seus contemporâneos neo-realistas e surrealistas em Lisboa) a influência de Drummond em termos de dicção poética é porventura menos evidente do que em Ramos Rosa. mas creio que não foi menos determinante no modo como exerceu uma prática poética ao mesmo tempo corajosamente interveniente e lucidamente elaborada. Comparem-se, por exemplo, os "conselhos a um jovem poeta", de Egito Gonçalves, em "Panfleto contra o panfleto", e os conselhos de Drummond em "Procura da poesia". Drummond diz: "[...] o que pensas e sentes, isso ainda não é poesia [...], nem os homens em sociedade. Não percas tempo em mentir [...]". E Egito: "Os campos de concentração, as guerras, não adubam a arte [...]. Não despistes a caneta em perigos inglórios: os caçadores de símbolos são graves e desconfiados". No entanto (ou talvez por isso), Egito Gonçalves escreveu o que é talvez o mais notável "panfleto" poético que por esse tempo se produziu. E que também permite uma aproximação particularmente interessante com Drummond porque sugere uma espécie de diálogo implícito, uma resposta portuguesa ao poema "Notícias de Espanha", que termina:

[...]
Não há notícias de Espanha.

Ah, se eu tivesse navio!
Ah, se eu soubesse voar!

Mas tenho apenas meu canto,
e que vale um canto? Um poeta
imóvel dentro do verso,

cansado de vã pergunta,
farto de contemplação,
quisera fazer um poema
não uma flor: uma bomba
e com essa bomba romper

o muro que envolve Espanha.

O correspondente poema de Egito Gonçalves chama-se "Notícias do Bloqueio". No seu poema, Drummond pedia notícias sobre o que se passava dentro do muro que envolvia Espanha: Egito, leitor de Drummond sitiado na outra nação ibérica, manda notícias de dentro das muralhas que envolviam Portugal num bloqueio não menos destrutivo nem menos perverso. Eis alguns excertos:

Aproveito a tua neutralidade
o teu rosto oval, a tua beleza clara,
para enviar notícias do bloqueio
aos que no continente esperam ansiosos.

[...]

Dirás como trabalhamos em silêncio,
como comemos em silêncio, bebemos
silêncio, nadamos e morremos
feridos de silêncio duro e violento.

Vai pois e noticia com um archote
aos que encontrares de fora das muralhas
o mundo em que nos vemos, poesia
massacrada e medos às ilhargas.

[...]

Mas diz-lhes que se mantém indevassável
o segredo das torres que nos erguem,
e suspensas dela uma flor de lume
grita o seu nome incandescente e puro.

Diz-lhes que se resiste na cidade
desfigurada por feridas de granadas
e, enquanto a água e os víveres escasseiam,
aumenta a raiva
e a esperança reproduz-se.

A "bomba" drummondiana transformou-se numa "flor de lume" e num "archote". O poeta, aqui, não é uma voz solitária. E a eficiência retórica da sua mensagem é tanto maior quanto é veiculada através de uma mensageira simultaneamente neutra e cúmplice. Há nestes versos toda uma dimensão sentimental subjacente, uma história de amor impossível que não necessita de ser contada.

A impossibilidade do amor numa nação bloqueada é o tema explícito de um dos mais celebrados poemas de Alexandre O'Neill, porventura o mais fulgurante talento poético daquela geração (e um poeta que o Brasil mereceria conhecer melhor). O poema é "Um adeus português", de que vou reproduzir algumas passagens:

[...]
Não tu não podias ficar presa comigo
à roda em que apodreço
apodrecemos
a esta pata ensanguentada que vacila
quase medita
e avança mugindo pelo túnel
de uma velha dor

Não podias ficar nesta cadeira
onde passo o dia burocrático
o dia-a-dia da miséria
que sobe aos olhos vem às mãos
ao sorriso
ao amor mal soletrado
à estupidez ao desespero sem boca
ao medo perfilado
à alegria sonâmbula à vírgula maníaca
do modo funcionário de viver

Não podias ficar nesta cama comigo
em trânsito mortal

canino
policial
[...]

Não podias ficar presa comigo
à pequena dor que cada um de nós
traz docemente pela mão
a esta pequena dor à portuguesa
tão mansa quase vegetal

[...]

tu és da cidade onde vives por um fio
de puro acaso
onde morres ou vives não de asfixia
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro
sem moeda falsa do bem e do mal

*

Nesta curva tão terna e lancinante
que vai ser que já é o teu desaparecimento
digo-te adeus
e como um adolescente
tropeço de ternura
por ti.

"Medo perfilado", escreve O'Neill neste extraordinário poema, imagem que retoma num soneto posterior, que começa: "Perfilados de medo agradecemos / o medo que nos salva da loucura". Mas O'Neill escreveu ainda outro poema sobre o medo (também tema recorrente de Drummond em *Sentimento do Mundo* e em *Rosa do Povo*) que é uma homenagem ao seu mestre brasileiro. O'Neill era suficientemente grande para não precisar de o ocultar e suficientemente original para poder dar a esses versos o título irónico de "Poema pouco original sobre o medo". O'Neill começa com o verso "O medo vai ter de tudo", inventariando mais adiante, entre tudo o que o medo vai ter,

[...]
conferências várias
congressos muitos
óptimos empregos
poemas originais
e poemas como este
[...]

E termina com os versos:

e cada um por seu caminho
havemos todos de chegar
quase todos
a ratos

Sim
a ratos.

Drummond terminara o "Congresso Internacional do Medo" de modo menos violento ("depois morreremos de medo / e sobre os nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas") mas o sentido não é muito diferente (além de que também diz, noutro poema, que de tudo só fica "às vezes um rato"...).

A importância de Carlos Drummond de Andrade para Alexandre O'Neill e toda a sua geração ficou devidamente expressa no testemunho que publicou no Volume 3 dos *Quaderni portoghesi* (Primavera, 1978) devotado ao surrealismo português. Depois de mencionar as circunstâncias complicadas da génese do surrealismo em Portugal (incluindo os antagonismos com os presencistas e os neo-realistas), o poeta português escreve o seguinte: "E me referisco anche (e com ciò credo di rendergli una giustizia che era necessario fare) al brasiliano Carlos Drummond de Andrade e all'influenza che la sua poesia ebbe su di noi in quanto proposta di disarticolazione del discorso poetico ('De tudo fica um pouco / às vezes um botão / às vezes um rato')". Sim, também notei a ironia, lá está o rato...

Tão explícito quanto Alexandre O'Neill e Carlos de Oliveira na sua admiração por Drummond (e na expressão da dívida partilhada por toda a geração) só José Cardoso Pires. Mais ou menos no mesmo ano em que O'Neill escreveu seu testemunho para os *Quaderni portoghesi,* Cardoso Pires publicou (em 1977) uma meditação muito pessoal e algo amarga sobre as inquietações geradas pelo que achava que não estava sendo, e deveria ter sido, a revolução dos Capitães de Abril de 1974. Já não tempo do medo, portanto, mas de se saber o que fazer com a liberdade. Essa meditação é a mais bela homenagem que em Portugal ainda se prestou a Carlos Drummond de Andrade. O título (que também serviu de título para o livro em que se integra) é "E agora, José". Ou seja, o primeiro verso do poema "José", que Drummond publicara em colectânea datada de 1941-1942 e que, trinta e cinco anos depois, por intermédio de Cardoso Pires (José), de novo ajudaria os portugueses a pensarem sobre o seu novo tempo de renovadas perplexidades, inquietações e

desencantamentos. Cardoso Pires usa excertos do poema como epígrafe do seu texto. Recordarei também aqui algumas passagens:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
[...]
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?
[...]
seu ódio, e agora?
[...]
Mas você não morre,
você é duro, José!
[...]
você marcha, José!
José, para onde?

E vou terminar esta também minha homenagem portuguesa ao sempre rejuvenescido Carlos Drummond de Andrade no início do seu segundo centenário transcrevendo algumas passagens do texto do meu velho amigo e exemplar camarada José Cardoso Pires:

> Agora, aqui e ali, há sempre um José a fumar diante do espelho do país dos vinte capitães [...] Mas José é José. Entre outras coisas adivinha que o querem despir do passado para que não reconheça o presente que lhe enviam pelas costas, defende-se. [...] Com toda a sua obstinação, sua memória e seu mau perder, alonga-se no cigarro e não desarma.
>
> Você não morre,
> você é duro,
>
> comenta-lhe o Carlos Drummond nas entrecosturas da consciência, [...] Mas, e agora?
> Agora
>
> a festa acabou,
> a luz apagou.

> Apagou, José?
>
> [...] Estás aqui e no ontem, e quando olhas para diante é a ti que tu vês. Gato escaldado, eis o que me lembras: um gato escaldado por cinquenta anos de água benta que mia dobrado a adivinhar a chuva. Compreende-se, é natural. Como dizia o teu Drummond,
>
> Nascemos no escuro
> e fomos educados para o medo
>
> mas por isso mesmo talvez um pouco de amnésia não te ficasse mal, a ti e aos amigos, às tuas devoções. [...] Mas ainda assim, com esse vício das fidelidades é que nada é feito. Azedas. Baralhas-te. Ainda sentes os versos do doutor Drummond a abelharem-te o cadáver e já meteste (suponhamos) de permeio o Pessoa de mau feitio a agourar que 'fizemos uma revolução para implantar uma coisa igual ao que estava'(sic), que 'ficámos os mesmos disciplinados que éramos antes'(sic também) e tal e coisa, coisa e tal, quando isso, deixa-me que te diga, não tem nada a ver com o agora, é lá a revolução do tempo orfeu. [...] Os censores? // Não te preocupes. Não te ouvem por enquanto, têm outras vidas. De resto quem te ouve? Quem dá crédito à tua liberdade? Vamos, fuma, José. Pensa bem esse cigarro. [...] Olha, é entardecer. E está tão claro. [...] // É este o homem que te contempla, José. Que te fuma. Que te duvida.

*

Este, portanto, o *nosso* Drummond, o poeta que sozinho (quase sozinho) foi o Segundo Modernismo Português para que outros pudesse haver, o que nos ensinou poesia e liberdade, como ter medo do medo e esperança na esperança e que, se morreu como viveu, "desinformado" (diz em "Boitempo"), por isso mesmo nos mostrou que essa é a única maneira de viver e de morrer.

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

GALIZA, UMA IDENTIDADE, UMA CULTURA

Ramón Villares
USC

É para mim uma honra e, desde logo, um gosto pessoal participar nesta sessão de encerramento de um novo e magno encontro do lusitanismo. Estou certo de que a sua celebração no coração da Galiza, no ateneu universitário de Compostela, é o melhor reconhecimento do papel que, ontem e hoje, desempenham os estudos luso-brasileiros no contexto da cultura galega e, nomeadamente, nas suas instituições cimeiras que são as universidades. Agradeço, pois, ao dilecto amigo e colega universitário, Elias Torres Feijó, o convite para aqui estar e ter a oportunidade de me poder dirigir a tão distinguida audiência.

Falarei com a brevidade que se aconselha para um acto que se pretende protocolar, roçando os limites em que o conciso possa tornar-se descortesia. Careço de competência filológica, que vejo ser o quinhão hegemónico desta associação de estudos lusitanistas. Falarei, portanto, desde a perspectiva de um historiador, isto é, de processos temporais e de correntes ideológicas que permitiram que este pequeno país situado na "ponta da Europa", que durante séculos foi visto como uma terra do Finisterra atlântico europeu, se transformasse numa nação cultural, com identidade própria, expressada numa literatura vigorosa e numa língua que forma parte dum tronco partilhado com a de todos esses países, grandes ou pequenos, que se juntam sob o pavilhão comum de um tronco linguístico partilhado. Farei, consequentemente, uma exposição que parte da necessidade de apresentar os traços básicos do tecido histórico da Galiza, nos quais se funda a sua própria identidade como nação cultural. E seguidamente acrescentarei umas reflexões sobre as pautas com que a *intelligentzia* galega foi dando forma a uma ideia da Galiza, que naturalmente teve consequências políticas de que aqui não me posso ocupar.

A criação das identidades

Os conceitos de identidade e cultura são certamente polissémicos nos seus significados e algo espinhosos no seu tratamento em proximidade. Mas também se prestam a fazer reflexões em voz alta sobre a nossa própria situação colectiva, nuns tempos em que o local e o universal, o cosmopolitismo e a

identidade andam mais próximos entre si do que sustém um tipo de "pensamento único" que, por vezes, em vez de ajudar a pensar e criar algo novo, não faz mais do que estar preso dum sarilho de jaculatórias e ideias vulgares.

Comecemos pelo assunto da identidade. A maioria dos científicos sociais, sejam politólogos, sociólogos, historiadores ou antropólogos, sustêm duas grandes linhas interpretativas que mais ou menos se podem sistematizar de modo muito sumário entre primordialistas e construtivistas. Os primeiros pensam que as identidades nacionais nascem duma base historicista, pelo que os elementos objectivos são os que definem essa identidade. Os primordialistas partem da tradição do pensamento alemão dos finais do século XVIII, que comummente se associam à tradição de Herder do *volksgeist* ou "espírito do povo" como elemento central. Esta posição explica as identidades como resultado de um processo histórico, basicamente objectivo e independente ou pelo menos mais forte do que as vontades individuais. Não desconsidera a força da coesão ideológica ou da consciência identitária, mas esta seria mais um resultado da acção dos factores orgânicos (língua, território, história, etc.) do que da vontade colectiva.

A segunda corrente, que também tem as suas raízes no pensamento iluminista e na experiência aberta pelas revoluções atlânticas dos finais do século XVIII, tende a definir-se como construtivista. Actualmente, depois das obras de Benedict Anderson ou de Eric J. Hobsbawm, adquiriu um enorme predicamento no seio dos estudiosos das identidades. Esta corrente sustém que as identidades se vão construindo, que, até em certa medida, se chegam a fabricar. Um autor anglo-saxónico, aliás, de origem irlandesa, Benedict Anderson, tem falado de comunidades "imaginadas" (não imaginárias). No fundo, as identidades derivariam da vontade de restaurar uma comunidade ideal primitiva; fosse ou não certa esta crença, imaginava-se como tal e dela procederia essa força nutritiva que marcaria a identidade no presente.

O debate não está fechado. Longe disso. Mas também têm aparecido algumas posições novas que merecem ser tidas em conta. Penso que uma posição intermédia é a defendida por uma historiadora francesa, Anne Marie Thiesse, que tem escritos vários livros sobre um assunto que é bastante pertinente: a identidade de França, um país tão nacional e centralizado e ao mesmo tempo com grande capacidade para integrar a diversidade regional e local. Mas para além do caso francês, esta autora dedicou a este assunto um livro que publicou há pouco tempo, *La Création des Identités Nationales*, no qual percorre vários países europeus desde o século XVIII até ao século XX. No caso da construção das identidades nacionais chega à conclusão de que as identidades são fruto do que esta autora chama o "sistema IKEA", que "permite montagens totalmente diferentes a partir das mesmas categorias elementares". Em cada construção nacional misturam-se de diversos modos os

elementos que formam uma identidade. Podem ser a própria tradição histórica ou os heróis nacionais; podem ser os elementos culturais, pode ser o folclore, pode ser a religião, que é nalguns âmbitos um elemento substancial de identidade nacional; pode ser uma paisagem típica, pode inclusivamente ser uma situação geográfica. Enfim, depende como se combinem, como se fossem umas notas musicais. Com os mesmos ingredientes, num lugar pode sair uma coisa e noutro pode sair outra.

Mesmo que no século XIX as identidades sociais tenham sido muito fortes, estas foram perdendo cada vez mais força, até se verem esvair num magma social no qual são evidentes as diferenças, mas não tão fortes como para suster identidades que se excluem mutuamente. Actualmente é difícil identificarmo-nos com outras pessoas em função do lugar que ocupamos no aspecto produtivo. Pelo contrário, as identidades nacionais foram-se transformando cada vez mais. Ao contrário do que previa o hino da Internacional, essa capacidade para invocar milhões de pessoas à volta do grito de "juntemo-nos todos na luta final", que era uma forma de superar as divisões nacionais e ter uma identidade universal, o apelo da classe perdeu claramente a sua antiga capacidade de interpelar, enquanto que a chamada da tribo não deixou de adquirir força, apesar da corrente globalizante do processo histórico aberto desde finais do século XIX.

O facto de que o século XX tenha trazido um apogeu das identidades nacionais é fácil de confirmar. Nos princípios do século, havia menos de 40 estados no mundo e hoje há perto de 200. Há, para além disso, uma sobreposição de elementos duplos que, por uma parte, reforçam as identidades nacionais, e, por outra, são aparentemente internacionais. Pensemos, por exemplo, em tudo o que supõem eventos como as chamadas exposições universais ou o movimento olímpico internacional. É a expressão mais clara do nacionalismo do século XX. Quem compete são desportistas de nações que representam essas mesmas nações, apesar de se proclamar uma espécie de solidariedade planetária. O movimento olímpico representa como quase nenhum outro o que há de internacional e de nacional no mundo actual. Por um lado, há esse chamamento à universalidade e, por outro, há um modo de participar só em função dos estados / nações, com algumas excepções, como é o caso britânico ou alguns estados associados que actuam como "bandeiras de conveniência".

Traços identitários da Galiza

A Galiza é um exemplo bastante claro de nação-cultura, mas não de nação-política, pois é claro que não foi nem é um estado independente (a não ser que recuemos o conceito de estado ao tempo do rei D. García). Esta configuração da Galiza como nação-cultura é fruto de forças e de tradições bastante diversas, que actuaram historicamente em dois planos, nem sempre coincidentes, entre a forja

duma identidade cultural e a defesa política duma identidade nacional. Trata-se, decerto, de um caso relativamente original, porque foi capaz de construir uma identidade cultural, sem instituições específicas, nem mesmo em termos comparativos com outros exemplos próximos, como a Catalunha ou o País Basco. Como foi possível ir criando este legado cultural? Há razões que implicam a configuração da Galiza como nação-cultura e outras que dificultaram a sua passagem a uma nação-política. Há que dizê-lo nestes termos ambíguos, mas os processos históricos tendem a ser mais ambivalentes do que unívocos.

Creio que se podem apontar algumas razões que explicam esta aparente contradição ou esta ambivalência. Por exemplo, a sua própria condição de situação geográfica de finisterra, de fim de Ocidente, provavelmente influiu nesta capacidade de preservar elementos identitários na Galiza. Mas também há outro elemento muito importante – o Caminho de Santiago e toda a relação que a Galiza teve com as culturas de outras partes da Europa, o que naquela altura se chamava "ultra-portos" pirenaicos. Na Idade Média, as relações culturais da Galiza com os francos, com os tedescos, com os italianos e com tantos outros povos, foi estreita e sistemática. Há portanto, uma dimensão de Finisterra e insularidade da Galiza. E há outra dimensão de conexão muito forte com centros e figuras que estão além da própria monarquia na qual está instalada a Galiza. Este seria um elemento que actua em duplo sentido.

Algo semelhante acontece com a Igreja. A Igreja foi uma instituição fundamental na ordenação histórica e cultural da Galiza. Sem Igreja não teriam sido possíveis nem as escolas catedralícias, nem a imprensa, nem toda a tradição ilustrada, nem boa parte da cultura tanto letrada como de carácter popular, que a Igreja adoptou ou domesticou em diferentes níveis, incluída a relação, longínqua mas não punitiva, com a língua galega, talvez pelo efeito salvador do latim como língua litúrgica. Mas ao mesmo tempo a Igreja não transformou a religiosidade do povo galego num elemento de identificação política. Em comparação com o que sucede, por exemplo, na Irlanda ou o que sucede na Polónia, onde o papel da Igreja e da religião católica foi um elemento substancial na preservação da identidade desses povos face ao império russo, ao império alemão, ao império inglês, no caso da Galiza esta aliança não teve lugar.

É bem sabido que inclusivamente em todo o processo de luta pela independência da Irlanda, desde os finais do século XIX, a Igreja tem uma grande influência, especialmente o bispo de Dublin, que tinha mais autoridade que muitos dirigentes políticos. Aqui não temos notícia de que algum importante nacionalista galego tenha pedido conselho ou tenha falado com o arcebispo de Santiago. Talvez nalgum caso o arcebispo de Compostela, Lago González, tenha sido sensível com um sector do galeguismo, especialmente aquele representado por alguns jovens como Filgueira Valverde. Porque Lago tinha uma componente regionalista, mais ou menos galeguista, mas, de todos

os modos, como hierarquia, a posição da Igreja nos tempos antigos e nos tempos modernos esteve distante da situação cultural da Galiza no sentido de identificá-la com um projecto político.

Isto não impede de avaliar a fartura cultural que muitos eclesiásticos e mesmo muitas instituições trouxeram à história da Galiza. Muitos dos ilustrados, pensemos em Sarmiento, Feijóo ou Pedro Antonio Sánchez, que são dos maiores autores da Ilustração, são membros da cúria, frades ou têm responsabilidades eclesiásticas. A Universidade de Santiago, até à reforma liberal, era dirigida por membros da cúria. Na reitoria dos colégios (Fonseca e outros) e na própria direcção dos estudos universitários estava muito presente. Mas não se produziu essa confluência entre a hegemonia cultural da Igreja e identidade nacional política, aconteceu até o contrário, porque o poder da Igreja na Galiza foi tão grande que, pelo menos até à época contemporânea, tornou supérflua a existência de outras instituições.

A tradição política galega, as instituições políticas de carácter representativo, não existem. Não existe uma tradição de cortes medievais, nem instituições com o espírito da *Generalitat* da coroa de Aragão. Na época moderna, contrariamente ao sustentado por Murguía, a própria Audiência da Galiza não actua como um corpo de governo próprio; não sucede como no País Basco, onde as instituições forais (nomeadamente, as deputações provinciais) acabaram por se mudar para o ordenamento político constitucional contemporâneo. Na Galiza temos uma debilidade de instituições políticas próprias. Murguía já o diz na sua *História da Galiza*, ao concluir o século XII, que na Galiza, com a aparição do Reino de Portugal e com a submissão da nobreza galega aos desígnios da monarquia leonesa, e depois castelhana, ficou detido o projecto de construir um reino galego. Isto não quer dizer que posteriormente não se pudesse restaurar, mas isso é outra questão. De modo que há elementos que ajudam a manter esta tradição cultural mas que não lhe deram uma dimensão política.

Indicarei dois elementos mais sobre a identidade da Galiza: a emigração e o peso da cultura agrária. Começarei pela emigração, feito que, a meu ver, teve uma grande influência na própria constituição de uma ideia da Galiza. A emigração tem, igualmente, um papel ambivalente neste assunto, porque a emigração, que foi massiva na época contemporânea tendo a América como destino, exerceu uma função de "desgaleguização" e permitiu que a estrutura social da Galiza, a sua estrutura demográfica, perdesse força. Muitos emigrantes de origem galega, que eram analfabetos ou rudimentarmente alfabetizados em castelhano, alfabetizaram-se na América em castelhano. Assim sendo, a emigração actuou como um movimento que parte duma cultura tradicional local agrária e que se expressa linguisticamente em galego, para uma cultura mais urbana, mais cosmopolita, que se expressa em castelhano.

A emigração seria um elemento de "desgaleguização", mas a emigração cumpriu outro papel complementar muito importante – muitos emigrantes ganharam consciência do lugar de onde vinham. Foram muitos os emigrantes que constituíram sociedades de instrução, que fizeram centros galegos, que promoveram o hino galego, que promoveram a Real Academia Galega, que promoveram a edição de livros em galego, que acolheram Curros, que acolheram Ramón Cabanillas, que acolheram Basilio Álvarez, quando para lá foram e que, depois da guerra civil, acolheram o grupo dos exilados, desde Castelao a Seoane, Suárez Picallo, Dieste e tantos outros.

A emigração cumpriu um papel ambivalente. Por um lado, foi vista como um elemento de "desgaleguização" duma população de origem rural que, nos seus destinos transoceânicos, acabou por adoptar uma alternativa de assimilação das culturas dos países onde se inseriu. No entanto, por outro lado, constitui um dos elementos mais fortes para a construção da identidade cultural da Galiza, actuando enquanto agente substitutivo das instituições políticas e administrativas que na Terra não havia. No âmbito educativo foi evidente esta achega, mas também no campo da criação de mitos e de símbolos nacionais.

Outro elemento que influi nesta configuração da Galiza como nação-cultura seria a fortaleza da cultura agrária, e que também tem um papel ambivalente. Por um lado, esta fortaleza da cultura agrária permitiu manter até recentemente uma harmonia das pautas culturais duma sociedade rural tradicional. E não só na língua, bastante pura, de cujo património foram os grandes possuidores e transmissores, mas também de todo esse conjunto que forma a identidade cultural, a forma de organizar a família, as heranças, os casamentos, assim como de enfrentar a morte. Tudo isso, que é o mais essencial e o que nos define como pessoas, foi mantido por esta sociedade tradicional de forma bastante harmónica e organizada até tempos recentes, praticamente até aos anos 60 do século XX.

A aldeia galega foi capaz de resistir à suposta superioridade do feito urbano, porque na realidade, na Galiza, o feito urbano é muito recente. A presença e importância das cidades tem raiz medieval, ou mesmo anterior, mas a conexão da cidade com o seu «traspaís», com o mundo circundante, não se produz em consonância até à segunda metade do século XX. Essas cidades galegas são como pequenos ilhéus que se relacionam entre si ou com o resto do mundo, mas não com a terra em que estão e, sobretudo, não são capazes de impor o seu modelo organizativo ao continente de ruralidade que as circunda. O mundo das aldeias forjou uma cultura agrária muito harmónica e muito organizada que não era estática, que não era atrasada, mas sim capaz de se ir adaptando às novidades, que permitiu que se preservassem muitos elementos de carácter cultural que constituem hoje o que entendemos por nação-cultura.

Ideias da Galiza

Todo este legado foi formalizado na época contemporânea por umas minorias intelectuais que lograram ir construindo uma ideia de Galiza de acordo com alguns parâmetros que foram orientados em direcção ao reforço da condição de Galiza como uma nação-cultura. Nesta evolução há um problema, na definição e na imagem que a Galiza constrói de si mesma. Há uma relativa desconexão entre o que pensam as minorias, mais ou menos selectas, a respeito da Galiza, e o que são capazes de fazer em termos organizativos. Do ponto de vista cultural, teórico e ideológico, as minorias galeguistas foram capazes de dar passos importantes em distintas fases históricas, isto é, de "fazerem os deveres" próprios dos intelectuais. Mas a mobilização social que derivaria dessa ideia de Galiza não encontrou caminhos adequados para se expressar política e institucionalmente.

A elaboração destas construções teóricas poderia sistematizar-se em torno de quatro grandes fases políticas, nas quais algumas figuras e alguns textos actuaram como um viveiro produtor duma ideia hegemónica de Galiza. O ponto de partida seria o regionalismo pós-provincialista representado por Manuel Murguía e a sua *Historia da Galicia*. O segundo é o da geração Nós, no qual destacam textos como a *Teoria do Nacionalismo* de Risco ou o *Ensaio Histórico da Cultura Galega* de Otero Pedrayo. O terceiro dos momentos está representado por textos culminados no exílio, como o *Sempre en Galiza* de Castelao ou as posições dos galeguistas do interior (por exemplo, os textos de Ramón Piñeiro reunidos em *Ollada no Futuro*). Finalmente, um texto de grande valor geracional que foi *O Atraso Económico de Galiza*, de X.M. Beiras, concluído e publicado no ano 1972.

A primeira construção teórica de uma ideia da Galiza foi obra do historiador Manuel Murguía. Esta ideia estaria baseada num conceito profundamente historicista que define a Galiza com base étnica. A Galiza tem identidade porque foi constituída por uma raça, e essa raça é a raça celta. Murguía faz o que fazem os historiadores românticos europeus da primeira metade do século XIX, que é procurar os nossos antepassados, as nossas origens. É uma obsessão muito comum, como reflecte essa famosa frase da literatura escolar francesa, que começava com a expressão de *Nos ancêtres les gaules*, mesmo que o auditório fosse composto por crianças do Senegal. E de forma paralela à procura das origens, desse "bosque originário", está a racialização da história, a concepção de que a dialéctica histórica está dominada pela acção das raças, consideradas como suporte de povos diferentes. Murguía, portanto, incorpora no pensamento galego uma série de ideias que estavam amplamente difundidas naquela época na cultura europeia, nomeadamente na francesa, pois, como é sabido, uma das suas fontes de inspiração mais sistemática foi a do historiador Augustin Thierry.

A Galiza, na perspectiva de Murguía, é obra duma raça que ocupou um território como vencedora e que deslocou as gentes que anteriormente aqui estavam, apropriando-se para sempre deste território. Essa raça era a celta. E isso permitiu cunhar um paradigma interpretativo da Galiza, o celtismo. E o celtismo passa a figurar então como um elemento articulador da identidade galega. A finalidade desta construção teórica era não só a de fixar uma comunidade nacional de origem, associada a uma raça europeia e poderosa, mas também estabelecer uma continuidade entre esta população originária e a população galega dos tempos de Murguía. Em várias passagens da sua obra assinala o patriarca que observa claros paralelismos entre as descrições que os autores clássicos fazem dos "montanheses" que habitavam o noroeste da Ibéria e o perfil dos camponeses da Maía ou do interior de Lugo.

Murguía não tirou, certamente, todas as consequências politicas possíveis desta constatação. Não chegou a afirmar que por ser duma raça diferente, e mesmo superior, a Galiza tivesse direito imediato à constituição de um estado independente. Esse passo não foi dado por Murguía. Mas foi o primeiro autor que construiu um relato interpretativo coerente baseado num aspecto que não tem nada a ver com o racismo do século XX, que está muito longe dos pressupostos da racialização defendida pelos românticos do século XIX, apesar da influência que naquela altura chegou a ter a obra do conde de Gobineau, lido por Murguía, mas de diferente modo do que será feito nas teorias racistas do século XX.

A segunda fase desta reflexão teórica sobre a identidade galega é a elaborada pela Geração Nós, que introduz novos elementos na definição da Galiza. E creio que se pode chamar uma fase culturalista, na qual se introduzem elementos um pouco mais plurais do que o simplesmente étnico da época murguiana. O próprio Vicente Risco, quando analisa em 1933 o legado centenário de Murguía, adverte que o seu grande contributo tinha sido a "demonstração étnica" da identidade. Os autores de Nós introduzem, no entanto, outros conceitos, como o de Terra, o de História e Tradição (que agora diríamos Memória) e até mesmo o conceito da Religião, todos eles como elementos fundadores do que eles denominavam o ser ou a alma da Galiza.

A identidade galega não se definiria só por uma etnia, por uma tradição celta. Há outros factores e outras influências intelectuais. Uma das mais importantes foi a do pensador nacionalista francês, Maurice Barrés, autor de trilogias como *Le Roman de l'Énergie Nationale*, que foi um dos livros de cabeceira de muitos pensadores da época, desde Ortega ou D'Ors até, entre nós, Otero Pedrayo. Barrés define a relação do homem com a terra e a relação do homem com o passado através dos mortos, porque os mortos são os que identificam a comunidade dos vivos, por isso a importância que tiveram (e continuam a ter) os cemitérios como expressão simbólica duma comunidade de mortos que é construída pelos vivos. Portanto, a terra, e os mortos, que são a memória ou a

tradição, formam os autênticos antepassados. Esta pegada barresiana é tão forte na cultura galega que mesmo num texto tão emblemático como o de Alvaro Cunqueiro (uma espécie de "testamento" escrito em 1980), quando pede mil primaveras mais para a Galiza, fá-lo com um evidente sedimento barresiano, de permanência da condição eterna da Galiza através da relação do homem com a natureza: "Terra no sentido barresiano [alguns, de forma errada, leram "bardesiano"]. A pátria são a Terra e os mortos", sentencia o vate mindoniense.

A Geração Nós tratou de construir uma ideia da Galiza como uma cultura de Ocidente, que tem uma força espiritual imensa por ser precisamente uma cultura, e que, portanto, pode expressar-se ou pode formar parte da história da humanidade. E uma das forças essenciais dessa cultura é a relação do homem com a terra em que vive e à qual está vinculado quase duma forma panteísta. É desta relação que nasce o "carácter nacional", a que forma a nação como lugar de encontro duma "comunidade de interesses espirituais e materiais, determinada pela natureza". Estas opiniões pertencem a Vicente Risco na *Teoria do Nacionalismo* (1920), livro em que fazia, para além disso, a seguinte reflexão:

> A nacionalidade supõe a terra. Porteiro acreditava, tal como Renan e Jellinek, que o que caracteriza a nação é uma unidade espiritual, mas… quem faz essa unidade espiritual? Eu insisto no valor da terra, primeiramente pelo *fundo sentimento da terra* que distingue a alma galega; e em segundo lugar pelo maior peso que cada dia lhe confere a moderna ciência geográfica (...) Na Europa, uma nacionalidade equivale a um povo fixado numa terra, a um grupo de homens ligados entre si, unidos à terra de que são donos colectivos e que trabalham em comum, por um conjunto de vínculos naturais, nascidos da comunidade de origem e da convivência no terreno (O. C., tomo IV, pp. 26-27).

A missão do galeguismo, segundo Risco, é reconstruir espiritualmente a Galiza. Isto é, reconstruir a identidade da Galiza a partir da confluência da terra, da memória, da tradição e dos mortos e, naturalmente, a partir do sentimento religioso. Outro membro da Geração Nós, Ramón Otero Pedrayo, dará relevância científica ao papel da Terra (trazida da sua especialização geográfica), que passa a ser para os galeguistas da altura um referente essencial. Um pequeno pormenor ajuda a entendê-lo, se se repara no uso constante da expressão "Terra a nossa!" nos jornais, nos comícios e até mesmo nas despedidas ou saudações inseridas em cartas particulares de muitos galeguistas do pré-guerra. Quando se diz "Terra a nossa", não se quer enaltecer o sítio ou a paragem em que se está (ao modo romântico do "locus amoenus"), mas sim mostrar panteísmo, essa comunidade profunda do homem com a terra. A chamada da Terra era uma ideia muito comum na Europa (pensemos em muitos pensadores europeus, alguns tão relevantes como o próprio Heidegger

que fez da Selva Negra um dos seus lugares míticos) que os membros da Geração Nós articularam, expressaram e aplicaram à Galiza.

Assim, para os homens da Geração Nós, a Galiza não era já só um povo celta, mas era também um sentimento da terra, era tradição, era memória dos mortos ou, dito à moda irlandesa, era eco das "vozes ancestrais". A língua também se começou a introduzir, com mais força do que nos tempos do regionalismo murguiano, no saco identitário da Galiza como cultura, mas a língua era ainda só uma parte do conjunto. Por exemplo, no livro de Vicente Risco, *El problema político de Galicia* (1930), o autor ourensano sustém que "no queremos que se pierda el gallego, no queremos que el castellano desaparezca dee Galicia; hagamos que el gallego viva, seamos bilingües", apesar de não deixar de sublinhar que "la cultura propia, la creación nuestra, ha de ser en lengua gallega", porque só aquilo que é expressado na própria língua merece ser universal, porque, se não, é uma cópia ou um plágio. Algo semelhante era o que tinha dito Eugenio D'Ors, que é um barresiano da época, antes de andar a perder o tempo por Madrid, quando afirmava que tudo o que não está enraizado numa relação com a memória própria é importado, é copiado, é plágio, isso não merece apreço.

A Guerra Civil cortou muitas coisas e rompeu, pelo menos de forma parcial, com este discurso ideológico elaborado pela Geração Nós. Uma parte substancial do mesmo teve continuidade no exílio, pela mão de Castelao em *Sempre en Galiza* (1944), livro que teve a virtude de reunir toda a tradição teórica do galeguismo e da experiência política da república, da guerra civil e do exílio. A influência da obra de Castelao foi grande nos grupos do exílio, mas no interior demorou muito em ser recebida como tal. As divergências do galeguismo do interior com o legado de Castelao, a quem se reduzia à condição de "genial artista", escureceram claramente a influência ideológica do rianxeiro que, curiosamente, não será recuperada até à sua adopção, a partir dos anos sessenta, por parte de novas gerações de jovens nacionalistas.

Contudo, há uma obsessão daquele Castelao do exílio que merece ser mencionada, nem que seja de passagem. Refiro-me à sua defesa duma Hespanha como alternativa política para o porvir da Península Ibérica. O galeguismo do pré-guerra, em forma de tentativa, já tinha procurado construir um discurso específico, a partir da Galiza, para o conjunto de Espanha e até da sociedade internacional, através de acções como as de Plácido Castro na Sociedade das Nações. O Partido Galeguista também tinha participado na criação duma aliança com bascos e catalães, em 1933, através do pacto Galeusca. Mas foi no exílio, pelas circunstâncias do final da guerra mundial, que urge a Castelao retomar com novos impulsos esta estratégia, criando o Conselho da Galiza e relançando, com o *lehendakari* Aguirre, uma nova Galeusca. Aquele projecto ficou encerrado, a partir de 1946/1947, mas no *Sempre en Galiza* e, sobretudo, no epistolário de

Castelao, há abundantes mostras deste esforço por elaborar um futuro democrático, federal e republicano para essa Hespanha que Castelao entendia muito mais ampla do que a Espanha anterior à guerra civil.

No entanto, há que voltar aos anos do imediato pós-guerra e ao galeguismo do interior. Ainda que, de forma aparente, se tenha mantido um vínculo directo com a tradição ideológica da Geração Nós, as mutações ideológicas produzidas no processo de reconstrução do galeguismo a partir de finais dos anos quarenta são evidentes. Porque os jovens que reconstruíram o nacionalismo naqueles anos de pós-guerra, certamente em posição difícil e mesmo conflituosa com o exílio, acabaram por construir uma ideia da Galiza bastante distinta. Abre-se um período de definição da Galiza que se fundamenta na língua. Até então, a língua era muito importante como símbolo de cultura, mas não como símbolo de identidade quase excludente. Se não há língua, não há cultura, e se não há cultura, não há Galiza. Esta é a expressão mais clara do que podemos chamar a filologização do pensamento nacionalista.

Reparemos num texto elaborado em tom de manifesto geracional, que escreveu Ramón Piñeiro mas que subscrevem vários destes jovens, os que formaram o cerne intelectual da Geração Galáxia, Fernández del Riego, Garcia Sabell ou Rof Carballo. O texto, escrito em 1956, foi recolhido no livro de Piñeiro *Olladas no Futuro* (1974). Nele diz-se que:

> Se a Galiza é um povo, se aparece como um dos povos europeus, é porque a comunidade social galega constitui uma verdadeira unidade espiritual, ou seja, a existência da Galiza como povo manifesta-se na existência da Galiza como cultura peculiar (...) O ser da Galiza depende da sua permanência como cultura. Se a nossa cultura morre, a Galiza desaparecerá do mapa espiritual da Europa. Deixará de ser reconhecida e considerada como povo, ficará reduzida a simples condição de região geográfica habitada (...).
>
> De todos os elementos em que uma cultura se afirma, o idioma é o mais radical e representativo. O idioma é já uma criação cultural colectiva. Na realidade, a maior criação cultural colectiva (...). Toda a comunidade social que chega a criar uma língua própria, um idioma, converte-se numa comunidade espiritual particular, manifesta a sua categoria de povo.

A relevância que se dá à língua é evidente. Ela revela de uma forma muito nítida a matriz, o fundo teórico desta geração Galáxia, porque a língua como sinal de identidade permite combinar de forma eficaz uma ideia individual de galeguismo com uma ideia colectiva. A língua é de uso individual e pessoal, mas é uma criação colectiva. As velhas ideias comunitaristas da Geração Nós ficam deste modo sensivelmente transformadas com a introdução da componente individualista, tão querida por uma geração de profundas influências existencialistas. Contudo, a posição do grupo Galáxia é mais uma viragem do

que uma ruptura. Recolhe o peso que o conceito de cultura tinha na época de Nós, mas deixa-o desvinculado de muitos referentes que para os homens de Nós eram essenciais, como a terra e até a história ou a tradição. E no centro do pedestal coloca-se a língua, como uma imagem que representa de forma cabal o individualismo desta geração.

Os postulados teóricos do grupo Galáxia, mais ricos do que aqui tão sumariamente é dito, tiveram uma grande influência na conformação da ideia de Galiza durante o franquismo e, de forma muito especial, na época da transição democrática e de construção do regime autonómico. Mas não foram os únicos. Nos anos 60, uma nova geração de jovens chegados à cultura galega a partir do magistério da geração Galáxia ou de forma autodidacta, inicia uma severa crítica destas posições, tanto teóricas como de estratégia política. Nesse crisol das experiências dos anos sessenta, de ruptura geracional com os antepassados e de contactos com o marxismo e influenciados pelos movimentos anti-colonialistas do Terceiro Mundo, vai-se forjando um novo modelo interpretativo da identidade da Galiza.

Esta identidade não teria o seu principal fundamento na raça, como nos tempos murguianos, nem na cultura, na terra e na história, como nos tempos de Risco e Otero Pedrayo, nem mesmo na visão espiritualista que adoptara a geração Galáxia. O conceito essencial desta nova concepção da Galiza estaria fundado em razões sociais e económicas, nos conflitos entre as classes populares e os seus opressores, na situação de atraso económico e de dependência colonial na qual o Estado Espanhol tinha historicamente colocado a Galiza. Portanto, a definição nacional da Galiza estabelece fracturas internas e obriga a adoptar estratégias políticas novas. As fracturas derivam da afirmação de que nem todos os membros da nação podem ser considerados como nacionais, senão que esta condição depende da pertença a uma classe social ou a uma ideologia política determinada. Um texto de 1976, publicado em *Terra e Tempo*, a voz da União do Povo Galego (UPG), reflecte cabalmente esta nova ideia de Galiza:

> O nosso conceito de nação responde a certos dados objectivos, de carácter empírico, que são os que aparecem na definição de Stalin [que, como se sabe, tinha formalmente adoptado Castelao no *Sempre en Galiza*], mas acrescentando que, neste momento da evolução do capitalismo, a nação são as classes populares, porque a nação adquire categoria revolucionária contra o poder burguês, a nação não são todas as classes, são somente aquelas que assumem a luta de libertação nacional que, nas circunstâncias actuais, é uma luta de libertação nacional das classes oprimidas.

Este texto é certamente uma prosa de combate político e não uma reflexão teórica de alcance. Mas pelo menos recolhe com claridade o que foi a ruptura dos anos sessenta/setenta, que deu lugar não só à aparição de novos partidos

políticos, basicamente de esquerda, no panorama do nacionalismo galego, como adoptou também estratégias de luta política de grande radicalismo. Mas seria injusto terminar este percurso pela ideia de Galiza sem chamar a atenção sobre a obra que de forma mais sistemática quis reflectir esta nova forma de pensar a Galiza como nação, que é a obra intelectual do Beiras dos anos sessenta e setenta, nomeadamente em *El problema del desarrollo en la Galicia rural* (1967) e no mais conhecido ensaio interpretativo *O Atraso Económico de Galiza* (1972), saudado então como uma obra capaz de introduzir na Galiza os debates da política e da economia do seu tempo, com a introdução de conceitos como os de "dualismo" e, sobretudo, o de "colonialismo interior", que puseram em voga sociólogos e economistas franceses, como R. Lafont ou latino-americanos como Furtado, Casanova ou Cardoso.

A viragem que supôs a obra de X. M. Beiras foi enorme, tanto pelo que a mesma significava, como pela repercussão política que alcançou no debate político dos anos setenta. Activa ou passivamente, foi o livro de referência para todo o nacionalismo de esquerda. A sua novidade, vista em perspectiva histórica, estava em situar o cerne da identidade galega não na raça, não na história, não na cultura, não numa organização de corte espiritual, mas sim no conceito de que a Galiza é uma nação economicamente expropriada e politicamente tolhida, tanto por ausência de implicação das suas elites dirigentes (que se teriam demitido da sua responsabilidade desde o século XV) como da opressão a que estava submetida a partir do exterior. Portanto, a alternativa de futuro não passa só por reconstruir espiritualmente ou culturalmente a Galiza, mas também por introduzir outros instrumentos de acção como a planificação económica (diz-se "co-activa" nas conclusões do *Atraso*) e, certamente, a luta política em tom de libertação nacional.

Esta curta viagem pela cultura galega e a sua plural definição da Galiza mostra que há ainda muitas reflexões por fazer, não tanto porque se desconheça o essencial das mesmas, mas sim porque é preciso colocá-las em linha e ver quanto de continuidade e quanto de ruptura ou viragem há nelas. Nesta aproximação, desenhei quatro grandes momentos históricos em que surgem algumas ideias-fortes sobre a Galiza, a sua identidade e a sua definição como nação-cultura ou como nação-política que aspira a ter um estado próprio. E terminei propositadamente nos anos setenta porque, com a chegada da democracia e da autonomia, a natureza dos problemas políticos da Galiza mudou de forma qualitativa. Isto não significa que tudo esteja arranjado, senão que, por efeitos da pós-modernidade ou de qualquer outra razão (incluída a preguiça), carecemos na actualidade duma reflexão sistemática sobre a identidade galega e o seu núcleo forte.

Uma "coda" final além Minho

Penso que não devo concluir esta intervenção sem uma pequena referência ao contexto dum encontro de estudiosos do lusitanismo. A referência é clara: que papel desempenhou a cultura de língua portuguesa (e, historicamente, a desenvolvida em Portugal) na configuração destas ideias da Galiza. A resposta, por muito sumária que possa parecer, é também clara: a conversão de Portugal e da cultura portuguesa num referente de "reintegração" para a cultura galega foi um processo relativamente recente e, sobretudo, limitado a uma etapa histórica concreta, a própria da geração Nós, que começa com a aparição em 1920 do texto fundador de Risco e com a própria revista cultural *Nós* (1920-1936) e que acaba no texto de Castelao, *Sempre en Galiza*.

Para o regionalismo de Murguía, o apelo a Portugal teve muito de "indecisão amorosa" ou de reconhecimento do fracasso das teses do federalismo ibérico, fechado, na verdade, a partir do retorno do monarca Alfonso XII e do fracasso da Primeira República em Espanha. A grande utopia do iberismo, que mobilizou sectores importantes do pensamento progressista e republicano de Espanha e Portugal pelos meados do século XIX, foi um ideal sem partido político ou organização na qual se sustentar. A reflexão sobre a decadência dos povos peninsulares, sobre a qual tão brilhantemente escreveu Antero de Quental, desemboca por obra das grandes crises finisseculares (Ultimato português e Desastre espanhol) numa onda de nacionalização das massas que, sobretudo em Portugal, logrou ser hegemonizada pelo republicanismo emergente depois do Ultimato.

A reordenação territorial da Península Ibérica sobre pressupostos federais e iberistas acabou por ser um tema importante para os nacionalismos periféricos peninsulares e não para os nacionalismos de estado de Espanha e Portugal. Foi neste contexto que da "indecisão" regionalista se passou a um claro apelo ao papel de Portugal na definição da identidade política e cultural da Galiza por parte das Irmandades da Fala e da geração Nós. A aproximação da cultura galega a Portugal teve grandes valedores em figuras como Johan V. Viqueira, Antón Villar Ponte ou Vicente Risco. A conexão do grupo *Nós* com os seus colegas da revista *A Águia*, inspirada em grande medida pelo poeta Teixeira de Pascoaes, logrou uma clara permeabilidade além das fronteiras minhotas, até ao ponto de o próprio Philèas Lebesgue ter podido fazer desde o seu outeiro francês um trabalho de integração que foi mais do que uma simples curiosidade de crítico literário. Esta permeabilidade teve muitas outras manifestações, como os intercâmbios epistolares, as viagens e visitas mútuas de autores de ambas as margens do Minho e mesmo a celebração de míticas sessões de trabalho conjuntas, como a *Semana Galega* que o Seminário de Estudos Galegos celebrou no Porto e noutras cidades do norte português no ano 1935.

A figura galega que, sem dúvida, melhor estimulou a tradição iberista foi Afonso D. Castelao. Grande parte do seu livro/rio, *Sempre en Galiza*, é dedicado a questões portuguesas e, sobretudo, a elaborar uma nova alternativa de organização territorial da Península Ibérica, que este autor resumia na ideia de uma Hespanha superadora do exclusivismo de Castela como único referente da cultura espanhola. Frente a esta visão redutora, Castelao sustinha que tanto o galego-português como o catalão ou o castelhano eram igualmente línguas da Hespanha. A proposta de Castelao foi desenvolvida num contexto político certamente adverso, com duas ditaduras ibéricas em pleno esplendor e com uma oposição às mesmas que fugia das teses republicanas e federais como gato escaldado. Que Castelao se espantasse com o facto de que um ilustre político socialista, como Indalecio Prieto, sustivesse no exílio que "Espanha está por cima da República", indica os rumos que estava a tomar a questão nacional na Espanha peregrina.

Contudo, a pegada iberista de Castelao e o seu apelo às boas relações com a cultura lusitana (portuguesa e brasileira, na altura) não foi desvalorizada de modo frontal pelo galeguismo do interior durante muitos anos. Basta sublinhar as intensas relações que o grupo Galáxia logrou manter com figuras como Manuel Rodrigues Lapa ou Celso Cunha, como indicadoras deste recurso à cultura portuguesa como referente central para a sustentação e projecção da Galiza como nação cultural. A fractura desta tradição, nomeadamente no seio do grupo Galáxia, produziu-se nos anos setenta em torno da estratégia linguística e da sua normativa. A polémica de Ramón Piñeiro com Rodrigues Lapa nos princípios daquela década marcou uma viragem de consequências que chegam até à actualidade.

Passaram mais de trinta anos, teve lugar a instauração de um regime autonómico e a recuperação escolar e institucional (mais do que a nível popular) da língua galega como um veículo de comunicação. Pareceria que se teria chegado a uma fase de normalização da cultura galega, na qual o recurso à cultura portuguesa como etnia de reintegração teria sido "sobardada"....*Eppure si muove*, haveria que dizer com a obstinada sentença do mestre Galileu. A questão do lusitanismo na Galiza, reduzida em muitas ocasiões de forma imprópria a um assunto de normas ortográficas, continua a necessitar de ser repensada, porque o desenho duma estratégia da Galiza como nação cultural nas coordenadas do século em que estamos não pode continuar de costas viradas para a riqueza, a dimensão planetária e a força demográfica que possui a cultura de expressão em língua portuguesa. Sou consciente de que não é preciso argumentar estas evidencias no seio duma audiência como esta, mas do que estou convencido é que a cultura galega, para ser mais dona de si mesma e mais universal ao próprio tempo, precisa contar com o seu apoio prudente, com a sua compreensão e alento e com a sua cumplicidade para que a Galiza possa formar parte, sem renúncias nem submissões, desta grande *Commonwealth* cultural que são os estudos lusitanistas espalhados pelo largo mundo.

Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas
Santiago de Compostela • Galiza • 18/23 de Julho • 2005

COMUNICAÇÕES

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL GALEGA NO TARDO-FRANQUISMO[1]

Carlos González Figueiras
Grupo Galabra - Universidade de Santiago de Compostela

Resumo: Esta comunicaçom aborda o estudo da literatura infanto-juvenil galega entre o ano 1968 e o ano 1975, umha vez que este período pode ser entendido como umha época, a do tardo-franquismo, em que os diferentes sectores das elites galegas estám a fabricar as suas propostas identitárias para a organizaçom da sociedade ante a expectativa de umha futura mudança no sistema político.

Palavras-chave: Cultura, literatura, identidade, sistemas em emergência, infanto-juvenil, Galiza.

Esta comunicaçom aborda o estudo da literatura infanto-juvenil galega entre o ano 1968 e o ano 1975, umha vez que este período pode ser entendido como umha época, a do tardo-franquismo, em que os diferentes sectores das elites galegas estám a fabricar as suas propostas identitárias para a organizaçom da sociedade ante a expectativa de umha futura mudança no sistema político[2].

O infanto-juvenil apresenta a funcionalidade de poder exercer umha grande influência sobre as camadas mais jovens da populaçom, o que fai com que este seja um ámbito privilegiado para a fabricaçom de ideias e para a planificaçom cultural. Esta investigaçom analisará a conformaçom de redes e grupos de agentes que intervenhem na produçom e distribuiçom deste tipo de materiais e, conseqüentemente, pretende contribuir para a reconstruçom do estado do campo literário na Galiza entre 1968 e 1975.

O período histórico que denominamos de tardo-franquismo compreende os anos imediatamente anteriores à morte do General Francisco Franco, marcados pola sua longa enfermidade e por umha certa permissividade para com a recuperaçom cultural das nacionalidades periféricas do Estado. Na Galiza, esta etapa caracteriza-se pola consolidaçom na vida cultural galega do projecto editorial de Galaxia e de determinadas associaçons culturais[3] e polo

---

1. Esta comunicaçom está enquadrada no projecto "Portugal e o mundo lusófono na Literatura Galega das últimas três décadas (1968-2000)" desenvolvido por umha parte do grupo de investigaçom Galabra da USC e parcialmente subsidiado pola Junta da Galiza (PGIDT01PXI20414PR).

2. A norma ortográfica utilizada na apresentaçom deste trabalho ajusta-se à proposta da Associaçom Galega da Língua (AGAL).

3. O Galo (Compostela, 1961); O Facho (A Corunha, 1963), Asociación Cultural de Vigo (Vigo, 1965),

trabalho que, desde meados da década de sessenta, venhem desenvolvendo na clandestinidade grupos galeguistas de oposiçom política à ditadura como a Unión do Povo Galego (1964) ou o Partido Socialista Galego (1965).

Contudo, esta crescente presença do galeguismo na vida cultural galega dista muito de representar a consolidaçom de um sistema literário galego dotado de suficiência sistémica, polo que realmente temos de falar da apariçom dentro do campo cultural de grupos que, conformando um protossistema literário[4], procuram a sua construçom mediante a conquista da centralidade dentro do seu espaço social e do reconhecimento internacional.

Estas mudanças na correlaçom de forças dentro do campo cultural implicam a apariçom de novas vias e dinámicas de trabalho, entre elas a promoçom de umha literatura infanto-juvenil galega em que os agentes protossistémicos podam vir a veicular umha determinada ideia de língua, de galeguidade e de Galiza.

Galaxia, nascida no ano 1950 e impulsionada por agentes do galeguismo cultural que tinham começado o seu trabalho intelectual na etapa de pré-guerra como Francisco Fernández del Riego, Ramón Piñeiro, Xaime Isla Couto ou Ramón Otero Pedrayo, ocupa neste período, de maneira inequívoca, o centro do protossistema literário galego se atendermos ao volume de iniciativas editoriais e culturais por ela implementadas. Galaxia publicou o 29% dos títulos editados em galego entre 1969 e 1975, percentagem que se torna especialmente importante quando sabemos que mais de metade dos mesmos se editavam fora da Galiza neste período (Pino Ramos 2004: 4).

No ano 1967, esta editorial porá em andamento a primeira colecçom em que serám publicados regularmente textos de literatura infanto-juvenil em língua galega, promovida polo seu gerente na altura, Francisco Fernández del Riego. Mas esta primeira colecçom de Galaxia de livros para crianças nom será umha empresa exclusivamente galega, pois contará com a colaboraçom da editorial catalana "La Galera", fundada em 1963 em Barcelona por Andreu Dòria com a intençom de publicar livros de infanto-juvenil moderno segundo a nova pedagogia e apoiar a cultura catalana. Barcelona é nesta altura um dos mais importantes enclaves da emigraçom galega dentro do Estado espanhol e a Catalunha representa um referente de analogia para os agentes protossistémicos galegos, pois é, igualmente que Euskadi ou Galiza, umha nacionalidade histórica

---

Auriense (Ourense, 1967), Amigos da Cultura (Ponte-Vedra, 1967) ou Abrente (Ribadávia, 1969) entre outras.

4. Entende-se por protossistema a «rede formada por um conjunto de persoas vinculadas por umha interrelaçom de (macro)factores -mercado, instituiçons, emisores, receptores, repertórios, produtos culturais- que presentam carências importantes na sua estabilidade e, por vezes, na sua definiçom sistémica, e que pretendem substituir umha parte ou a totalidade dum outro sistema que normalmente se constitui no seu referente de oposiçom.» (Torres Feijó).

do Estado espanhol mas situada numha posiçom de privilégio, umha vez que conta com umha vida política e cultural mais organizada e com umha maior capazidade de produçom editorial que as outras duas.

Neste quadro, a Catalunha representa para a Galiza umha porta aberta à projecçom do caso galego no Estado espanhol e, para além desse referente de analogia, um parceiro na conformaçom de redes interssistémicas por parte dos agentes culturais implicados nos diferentes processos de emergência sistémica existentes no conjunto do Estado. Como amostra dessa "entre-ajuda" das periferias (Rodríguez Prado 2002: 4) para a construçom conjunta de um novo mercado alternativo temos a publicaçom iniciada em 1966 de umha série de quatro livros de contos infantis na colecçom "A Galea de Ouro" traduzidos para galego do catalám e do castelhano.

Em 1967 edita-se o que foi o primeiro livro de infanto-juvenil galego publicado numha colecçom especializada, *Polo mar van as sardiñas* de Xohana Torres que tinha sido tradutora dos anteriores volumes. Galaxia anunciara a publicaçom de mais títulos nesta colecçom, mas o reduzido volume de vendas e as dificuldades económicas impedírom a sua continuidade. A ediçom em colaboraçom com "La Galera" representou, possivelmente, umha soluçom "de urgência" para umha necessidade concreta à par que umha primeira tentativa de entrada de Galaxia no sector que permitiu à editorial avaliar as condiçons do mercado; mas a consecuçom da consolidaçom de umha literatura infanto-juvenil galega implicaria a necessidade da organizaçom de umha rede de produçom e distribuiçom deste tipo de materiais.

Apesar destes problemas iniciais, Galaxia nom renunciará a continuar publicando infanto-juvenil e porá em andamento em 1968 umha nova colecçom que abandonará o formato de alta qualidade importado da Catalunha (livros a toda cor com capas de cartom plastificado e folhas despregáveis) para adoptar um formato livro com desenhos a duas tintas muito mais próximo das publicaçons de infanto-juvenil que a editora coimbrá Atlântida comercializou entre 1967 e 1970 e que durante a nossa pesquisa pudemos encontrar nos fundos da Biblioteca Fernández del Riego, onde se recolhem os exemplares da biblioteca particular do na altura gerente de Galaxia e impulsor, como já antes foi referido, da publicaçom de infanto-juvenil por parte da editora viguesa. Mas nom ficarám por aqui as similitudes entre as ediçons da Atlântida e os exemplares da futura colecçom de Galaxia, pois, como já tinha sido experimentado com anterioridade pola editora portuguesa em *O Livro da Tila: cantigas pequeninas* de Matilde Rosa de Araújo publicado na colecçom "Bandeiras de todo o mundo", nos novos materiais Galaxia, os textos literários serám acompanhados de ilustraçons feitas por crianças, facto que representa, em ambos casos, umha hipotética medida para superar as carências económicas e reduzir o investimento que exige este tipo de produtos. Sabemos assim de umha atençom de del Riego para a literatura infanto-juvenil portuguesa que nom

existe para nengumha outra literatura nacional. O facto de encontrarmos na sua biblioteca particular até seis títulos diferentes de infanto-juvenil publicados por Atlântida entre 1967 e 1970, anos em que Galaxia começa a editar em solitário livros deste género, acompanhado das similitudes existentes entre estes e a nova colecçom da editora galega, permite-nos lançar a hipótese de determinados formatos serem transferidos de maneira nom declarada para a Galiza desde Portugal, histórico referente de reintegraçom para a literatura galega.

A apariçom desta nova colecçom coincidirá com a celebraçom do primeiro "Concurso Nacional de Contos Infantis O FACHO" (CNCIF) convocado pola "Agrupación Cultural O Facho" da cidade da Crunha que se estabeleceu "coa pretensión de axudar a fomentar e promover a criación dunha literatura infantil galega, tendo carácter anual"[5]. Seguindo este mesmo modelo, sob a denominaçom "Concurso Nacional de Teatro Infantil O FACHO" (CNTIF), estabeleceu-se um novo certame de periodicidade bianual com a aspiraçom de "axudar a criar un, até entón inexistente, teatro infantil en galego" (Facho, O 1991: 113).

A apariçom dos concursos organizados por "O Facho" nom ficou pola simples convocatória dos certames e concessom dos prémios, este aumento na produçom de infanto-juvenil galego teve umha repercussom directa no catálogo de publicaçons de Galaxia, sendo determinante para a posta em andamento e garantia de continuidade da sua nova colecçom de literatura infantil, onde se publicou em 1968 *A galiña azul* de Carlos Casares, colectánea que inclui o conto que recebeu o primeiro prémio no primeiro CNCIF organizado nesse mesmo ano. A partir desse momento, Galaxia editará na sua colecçom a maioria dos trabalhos ganhadores destes certames, até o ponto de representarem metade dos catorze títulos de infanto-juvenil publicados pola editora viguesa entre 1968 e 1975. Alguns dos contos premiados nestas ediçons e nom publicados na altura viriam a fazer parte do catálogo de Galaxia com posterioridade[6].

No que di respeito ao teatro, o ganhador do primeiro certame celebrado em 1973 será novamente Carlos Casares com a peça *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas*, publicada também por Galaxia nesse mesmo ano. A obra de Bernardino Graña *Sinfaranín contra don Perfeuto*, que recebeu a primeira mençom de honra também em 1973, seria publicada por Galaxia no número 48 da revista *Grial* em 1975 e a obra ganhadora da seguinte ediçom, *Viaxe ao país de ningures* de Manuel Lourenzo, seria editada em 1977 pola editora viguesa.

5. Este concurso, que contou desde o início com duas modalidades: A) "contos para nenos" e B) "contos dos nenos", contribuiu em boa medida para incentivar o aumento da produçom de literatura infanto-juvenil moderna por parte dos escritores galegos e um total de 438 trabalhos destinados ao público infantil fôrom apresentados a concurso nas suas oito primeiras ediçons (Facho, O 1991: 104).

6. "Sabeliña e os ratos" de Paco Martín (1º prémio do CNCIF em 1973), "Zoca zoqueira" de Xoán Babarro (1º prémio do CNCIF em 1974) e "O Cataventos" de Mª Victoria Moreno (1º prémio do CNCIF em 1974) in VV. AA. (1979): *Contos para nenos*. Vigo, Galaxia ou *Viaxe ao país de ningures* 1º prémio do CNTIF em 1975 publicado por Galaxia em 1977.

Desta maneira produze-se umha mudança na oferta editorial infanto-juvenil de Galaxia, pois, se na colecçom editada em colaboraçom com "La Galera" foram publicadas quatro traduçons de textos em catalám e castelhano e um único texto produzido originariamente em galego, facto que pom em destaque a importáncia porcentual da traduçom nos sistemas emergentes para preencher lacunas na sua produçom; das catorze obras de infanto-juvenil que Galaxia publica entre 1968 e 1975 só umha delas é umha importaçom de um outro sistema, *O principiño* de Antoine Saint-Exupèry traduzido por Carlos Casares. A importaçom fica assim representada, neste período, por umha única obra já canonizada dentro do sistema francês, importada para o protossistema galego, se calhar nom tanto pola necessidade urgente de preencher um espaço vazio na oferta editorial de Galaxia, mas polo elevado status internacional do sistema exportador e o prestígio que a sua importaçom implica para o protossistema de destino, incrementado mediante umha táctica, a da traduçom de textos consagrados de sistemas prestigiados, muito habitual também durante este período na revista *Grial*.

Sendo o infanto-juvenil esse ámbito privilegiado para fabricaçom de ideias e para a planificaçom cultural que apresenta a funcionalidade de poder exercer umha grande influência sobre as camadas mais jovens da populaçom, é claro que a projecçom no futuro que oferece deve ser de vital interesse para grupos protossistémicos que trabalham, por exemplo, como no caso galego, na defesa e normalizaçom da sua língua. E é aí que se torna especialmente necessário ter umha importante produçom própria, a importaçom pode transmitir uns determinados valores, pode ser utilizada e reinterpretada conforme as normas do sistema receptor, mas a planificaçom cultural leva-se a cabo fundamentalmente desde a produçom originada no próprio protossistema.

Encontramo-nos assim ante um grupo de agentes protossistémicos que na década de cinqüenta decide criar com Galaxia um projecto editorial que lhe permita, continuando com o trabalho que estava a ser desenvolvido no pré-guerra, assegurar a manutençom de umha língua minorizada e a sua normalizaçom dentro do seu espaço social transmitindo determinadas ideias a respeito da própria identidade. Para atingir estes objectivos, poder contactar com as camadas mais jovens da populaçom por meio do infanto-juvenil torna-se muito importante, o que determina a necessidade da criaçom de umha rede de produçom e distribuiçom deste tipo de materiais. A editora representa umha das peças necessárias para levar a cabo este tipo de intervençom cultural, de outra parte coloca-se a necessidade de impulsionar a produçom deste género, cometido que cumpre "O Facho" com a organizaçom dos concursos nacionais de literatura infantil. Mas para falarmos da conformaçom de umha rede necessitamos estabelecer umha ligaçom entre os dous grupos que intervenhem simultaneamente no sistema.

Neste caso, esta ligaçom torna-se visível quando comprovamos a constituiçom dos júris encarregados de avaliar as obras apresentadas aos diferentes concursos. Marino Dónega, membro do conselho de redacçom da revista *Grial*, central no sistema pola sua estabilidade e o capital simbólico da editorial Galaxia e dos seus colaboradores, está presente em todos e cada um dos júris do CNCIF constituídos durante estes oito anos. Outro membro deste conselho de redacçom, Ricardo Carballo Calero, participará também do júri da primeira ediçom e com ele Xohana Torres, que participou também do júri do CNTIF na sua segunda ediçom, destacando na primeira a presença de Ramón Piñeiro, co-director de *Grial*, um dos membros fundadores de Galaxia e um dos agentes culturais centrais no protossistema literário galego.

A importáncia concedida polos agentes culturais da altura à intervençom conjunta neste tipo de iniciativas é posta de manifesto polo próprio Ramón Piñeiro no seu artigo "A literatura infantil", publicado em 1971 no volume *Galicia Ano 70* editado por Ed. Celta:

> As publicacións de Galaxia e máis os concursos que convoca cada ano *O Facho* téñenlle dado un bó pulo inicial [à literatura infantil], ao que tamén se incorporóu o poeta chairego Manuel María, co seu libro de poemas para nenos 'Os soños na gaiola'. Dende logo merece especial aplauso o concurso literario de *O Facho*, co seu doble premio de 'contos pra nenos', e de 'contos de nenos', pois nos tres anos que leva de existencia ten promovido unha importante aitividade de creación literaria que nos tem dado xa um dos máis fermosos libros da literatura galega: 'A galiña azul', de Carlos Casares. (Piñeiro 1971: 29)

Mas é claro que quando os promotores deste tipo de iniciativas falam em "pulo inicial" para a literatura infantil estám a referir-se à literatura infantil escrita, moderna, como vemos no seguinte texto de Piñeiro no volume *Tres siglos de literatura infantil europea* coordenado por Bettina Hürlimann:

> La literatura infantil en lengua gallega carece de tradición. Comienza realmente en nuestros días. Claro está que nos referimos a la literatura escrita, porque la tradición oral popular cuenta en Galicia con una rica *literatura* infantil que ha servido de alimento imaginativo a las sucesivas generaciones de niños gallegos a lo largo de los siglos. Para hablar con exactitud tenemos que decir que la literatura infantil en lengua gallega ha sido hasta nuestros días la literatura oral, literatura 'contada', y en nuestros días empieza también a manifestarse como literatura escrita, como 'literatura para leer'. (Piñeiro 1982: 332)

Esta tradiçom oral popular nom passou desapercebida para os novos produtores da literatura infanto-juvenil galega moderna. A análise dos espaços em que se desenvolvem as histórias das obras premiadas polo CNCIF apresenta, como característica fundamental do conjunto, umha preferência exclusiva polos espaços rurais ou vilegos e um tom discursivo que em muita ocasions se aproxima de umha tentativa de diálogo narrativo com o leitor que

enlaça com esta literatura de tradiçom oral. Para além dos espaços ou da maneira em que o narrador se dirige aos leitores, a língua utilizada nestes textos apresenta, na maioria dos casos, traços caracterizadores das falas populares das zonas dialectais dos seus produtores, o que pom de manifesto a falta de unificaçom lingüística ocasionada pola inexistência de umha norma oficial do galego culto aceite polos diferentes grupos em emergência como modelo literário. A ausência dessa norma culta foi vista, por alguns agentes próximos de Galaxia –e muito especialmente por Ramón Piñeiro– como garantia da pureza dessa cultura popular de tradiçom oral, até o ponto de a transformar em virtude numha visom essencialista da cultura galega, afirmando que o galego autêntico se encontrava na fala do povo (Cordeiro Rua; Rodríguez Prado 2002: 2).

Estabelece-se assim umha ligaçom entre este tipo de usos lingüísticos e os espaços predominantemente rurais presentes na literatura infanto-juvenil galega desta época. A recorrência a este tipo de espaços oferece para os agentes protossistémicos a certeza de que a sua obra vai apresentar umha realidade inequivocamente galega, o que provoca que esta chegue a constituir-se em norma de repertório[7] símbolo de pertença ao protossistema galego e diferencial com o seu referente de oposiçom, o sistema espanhol.

Se algumha cousa caracteriza este tipo de literatura é que, de umha maneira mais ou menos explícita, toda ela é, em certa medida, literatura comprometida com a construçom de um protossistema galego e reflexo no campo cultural das lutas que se estám a travar no campo do poder. Podemos afirmar que desde a simples escolha do código lingüístico os autores assumem umha determinada beligerância a respeito da situaçom sóciopolítica galega. É certo que tradicionalmente, os contos infantís apresentam situaçons de desequilíbrio em que um herói vence o seu antagonista para restaurar a situaçom de equilíbrio inicial, mas se analisarmos particularmente as temáticas de muitos destes contos, encontraremo-nos com que muitas das situaçons apresentadas neles guardam umha forte correlaçom com a falta de liberdade e a repressom com a que a ditadura franquista procurava atingir a homogeneizaçom cultural dos territórios do Estado.

Som exemplos disto: "Sabeliña e os ratos" de Paco Martín, que conta a história da resistência de um rato ante o poder injusto e totalitário de um outro rato que se apodera de todos os dentes que lhe caem às crianças sem deixar nengum para o resto; *O espanta-paxaros* de José Agrelo Hermo que é um conto

7. "Usamos a noçom de 'norma de repertório' para aludir àqueles elementos que, particularmente em determinadas fases sistémicas e nom sendo relevantes na distinçom de sistemas, conferem ao produto umha marca e um 'plus'de genuinidade: no caso do protossistema literário galego, em dada altura (nos anos vinte do século XX, por exemplo) o uso da língua é determinante para a caracterizaçom sistémica, mas tratar 'assuntos galegos' (a paisagem, a emigraçom, etc.) fazia 'mais galego' o produto" (Torres Feijó 2002: 8).

contra a emigraçom e contra a causas que fam com que os homens e as mulheres tenham que deixar a sua terra e que apresenta como se torce o destino de um espantalho quando o seu amo decide emigrar para a Alemanha porque na Galiza nom ganha o suficiente para viver ou *O león e o páxaro rebelde* de Bernardino Graña que é um conto contra a censura que relata a história de como o leom, o rei do bosque, implantou a censura prévia para acabar com as letras de protesto dos cantos de Pimpín, o páxaro rebelde, e de como este se defendeu para seguir cantando em liberdade.

Mas é claro que elementos repertoriais como o ruralismo ou as denúncias de tipo social presentes nestes textos poderiam funcionar também em diferentes sistemas, em condiçons similares, de umha maneira semelhante. Nom acontece o mesmo por exemplo com *A galiña azul* de Carlos Casares, que apresenta um prólogo muito mais explícito do autor onde dedica o livro a Ana Lasquetty González-Pardo, umha menina nascida na Galiza, filha de pais santanderinos, que quando criança marchou para viver na terra da sua família. Di Casares neste prefácio que quando se despediu dela lhe disse à sua mai: "Que non se esqueza nunca de que é galega". E agora, no prólogo do livro, dirige-se a Ana, a quem há já anos que nom vê, para dizer-lhe: "Eu non sei se te decatas de que eres galega, Ana, nin sei se sabes ben qué é Galicia ou cómo é. Agardo que podas voltar pronto ó pobo onde naciches, pra pasear xuntos e insinarche a fonte dos peixes, que xa non bota auga i o garda, o teu amigo, que aínda está na esquiña, um pouco máis vello, pero facendo sempre os mismos xestos que tanto che adivertían. Mentras non voltas, mándoche istes contos, escritos na túa língua, pra que ó escoitar estas palabras podas relembrar aquelas outras ditas por aquela vella campesiña que viña do dentista de arrincar unha moa: "¡Ai que nena tan bonita! Parece unha mazá" (Casares, Carlos 1968).

No que di respeito à encenaçom das peças produzidas ao redor do CNTIF terám novamente um papel fundamental as associaçons culturais nascidas ao longo da década de sessenta, implicadas na socializaçom e popularizaçom deste tipo de produtos culturais pola via da sua representaçom pública. Neste sentido, podemos destacar a criaçom do "Grupo de Teatro O FACHO" na Crunha ou a organizaçom da "I Mostra de Teatro Galego" pola "Agrupación Abrente" de Ribadávia em 1973[8]. Para além dos dados referidos à Galiza temos de destacar também umha nova colaboraçom galego-catalana, a encenaçom em Barcelona da peça *O roubo do aparello* de Euloxio Rodríguez Ruibal, reconhecida com a segunda mençom honorífica do concurso, sob o título *Um invente extraordinari* pola companhia *Jocs a la Sorra* em versom catalana de Jordi Coca e Jaume Melendres também em 1973.

8. Evento em que a companhia da Crunha estreará a peça *As laranxas mais laranxas de todas as laranxas* de Carlos Casares, ganhadora do CNTIF nesse mesmo ano.

Podemos afirmar entom, que, partindo da colaboraçom com agentes cataláns e da atençom para o sistema literário português, com o labor de Galaxia, O Facho e Abrente, entre outros, os agentes protossistémicos galegos conseguem criar umha rede de intervençom cultural capaz de garantir as bases para a manutençom de umha literatura infanto-juvenil ao serviço do seu projecto de construçom de um sistema literário galego dotado de suficiência sistémica e definido polas suas normas sistémicas e repertoriais.

Nesta comunicaçom atendemos fundamentalmente à funçom e posiçom de Galaxia dentro do sistema e ao seu papel na criaçom de umha rede promotora de um infanto-juvenil galego umha vez que podemos afirmar que o grupo que sustenta este projecto editorial ocupava na altura as posiçons centrais do protosistema galego e que a sua produçom de infanto-juvenil representa quase metade dos textos publicados neste período.

Aliás nom podemos deixar de mencionar o labor de Ediciós do Castro com quatro títulos publicados e três reediçons de *Memórias de um neno labrego* (livro que nom podemos classificar propriamente de infanto-juvenil mas que cumpriu essa funçom durante a década de sessenta), Castrelos com três títulos publicados ou da Editorial Celta, dedicada ao infanto-juvenil, que durante estes anos publicará três novos títulos um dos quais será reeditado, *Os soños na gaiola* de Manuel María, livro de poemas que responde, em grande medida, às características que vimos de apontar para a produçom em prosa, predominante na altura, em versos como estes pertencentes ao poema "Galicia":

> Galicia somos nós:
> a xente e mais a fala
> ¡Si buscas a Galicia
> em tí tés que atopala!
> (Fernández Teixeiro, Manuel María 1968)

BIBLIOGRAFIA CITADA

ARAÚJO, MATILDE ROSA (2ª ed.) (1968): *O Livro da Tila: cantigas pequeninas*, Coimbra, Atlântida.

CORDEIRO RUA, G. e RODRÍGUEZ PRADO, M. F. (2002): "Sistema literário galego e mundo lusófono nos primeiros setenta: Portugal para quê?, *ACTAS do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Brown University-Providence (Estados Unidos), Julho, 2002. (no prelo)

FACHO, AGRUPACIÓN CULTURAL (1991): *A Agrupación Cultural O Facho. A Coruña na cultura galega.* A Corunha, Agrupación Cultural O Facho.

PIÑEIRO, RAMÓN (1971): "A literatura infantil" in VV. AA. (1971): *Galicia Ano 70*, Lugo, Ed. Celta.

PIÑEIRO, RAMÓN (1982): "Literatura infantil en gallego" in Hürlimann, Bettina (Coord.) (1982): *Tres siglos de literatura infantil*, Barcelona, Editorial Juventud.

PINO RAMOS, SARA (2003): "Editoras da península e produto cultural galego no tardofranquismo", *ACTAS do VII Congreso Internacional de Estudios Galegos*, Barcelona, Maio, 2003. (no prelo)

RODRÍGUEZ PRADO, MARIA FELISA (2002): "Presença(s) de Salvador Espriu no sistema cultural galeguista", *ACTAS do Si de nou voleu passar. I Congres Internacional Salvador Espriu*, Barcelona – Arenys de Mar, Setembro, 2003. (no prelo)

TORRES FEIJÓ, E. J (2002): "O estudo do mundo lusófono no sistema literário galego: bases metodológicas para o estudo dos sistemas emergentes e as suas relaçons intersistémicas", *ACTAS do VII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Brown University-Providence (Estados Unidos), Julho, 2002. (no prelo)

BIBLIOGRAFIA DO CORPUS CITADA

AGRELO HERMO, JOSÉ (1972): *O Espanta-paxaros*, Vigo, Galaxia.

CASARES, CARLOS (1968): A Galiña azul. C*ontos pra nenos,* Vigo, Galaxia.

CASARES, CARLOS (1973): *As Laranxas máis laranxas de tódalas laranxas*, Vigo, Galaxia.

FERNÁNDEZ TEIXEIRO, MANUEL MARÍA (1968): *Os soños na gaiola*, Lugo, Celta.

GRAÑA, BERNARDINO (1969): *O León e o paxaro rebelde*, Vigo, Galaxia.

GRAÑA, BERNARDINO (1975): *Sinfarainin contra don Perfeuto.* Grial. nº 48 (abr.- xuñ.).

LOURENZO, MANUEL (1977): *Viaxe ao país de ningures*. Vigo, Galaxia.

NEIRA VILAS, XOSÉ (1968): *Memorias dun neno labrego* [2ª ed.], Sada, Ediciós do Castro.

SAINT-EXUPÈRY, ANTOINE (1972): *O Principiño*, Vigo, Galaxia.

TORRES, XOHANA (1967): *Polo mar van as sardiñas*. Vigo, Galaxia.

VV. AA. (1979): *Contos para nenos*. Vigo, Galaxia.

O SUJEITO DA MINORIA: MULTICULTURALISMO E HIBRIDAÇÃO NO PROGRAMA GOVERNAMENTAL BRASILEIRO 'FOME ZERO'[1]

Dina Maria Martins Ferreira
Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este artigo pretende discutir a leitura como produção de sentido; propõe o encontro do leitor com o texto, fundindo os horizontes de expectativa, atualizando o texto. Tal discussão visa a alertar o leitor: para novas pesquisas de leitura, de comunicação midiática, neste caso, mídia impressa; para o processo de intertextualidade temático-textual, presente na matéria jornalística crítica.

Palavras-chave: mídia impressa, intertextualidade, leitura, sentido, tessitura.

Considerações

O que se pretende é levantar "como as coisas são *percebidas*, e não como elas de fato *são* (isto é, supondo que haja uma maneira não-política de contemplá-las)" (Rajagopalan, 2004:212) Estamos em uma teia de diferenças, a teia do Fome Zero, que epifaniza, de imediato, pelo próprio sentido do título do projeto, as diferenças de classes na sociedade brasileira: alguns comem outros não.

As diferenças de classes vão ser estabelecidas em dois níveis polares: classe privilegiada e a classe não-privilegiada. Nesta dicotomia, um leitor crítico vai perceber que se trata de um corte epistemológico, na medida em que classificar por extremos não referenda a complexidade de classes da sociedade brasileira, apesar de indicar os picos. Em cada um dos pólos, outras diferenças se fazem presentes, mas preferimos alçar a dicotomia maior que tanto habita o mundo das estatísticas quanto, e principalmente, o mundo do imaginário social em que estereótipos são constantemente alimentados pela comunicação social.

Aos nos deter em estereótipos, como um recurso argumentativo, cabe lembrar que estereótipos são, sem dúvida, significados mais cristalizados, mas não menos dinâmicos, já que como

> representações culturais constituem um processo dinâmico (...) Não se trata de elementos estáticos nem imutáveis mas sim sistemas de representação que mudam

1. Este artigo é parte de uma pesquisa sobre o programa governamental Fome Zero e suas políticas de representação que deve ser formatada posteriormente em livro para publicação.

> e se reelaboram em forma de imagens, modelos crenças e valores em cada contexto e tempo (Kincheloe & Steinberg, 1999:12)[2].

Imaginário, em sua organização dinâmica e com sua capacidade de produzir imagens simbólicas e estereótipos, manejam representações que possibilitam pôr ordem no 'caos'. O Imaginário, acionado pela imaginação individual, é pluri-espacial, alinear, que na interação social constrói a memória, a história museológica, um capital humano. Mesmo que possamos pensar que estereótipos são resultados de 'matrizes', a cultura é dinâmica, porquanto símbolos, estereótipos são olhados e re-significados em determinado instante social.

Preenchemos, então, o espaço das categorias estereotipadas por figuras: na classe dos privilegiados alocam-se não só os ditos ricos as também o governo, pois ambas figurações circulam na faixa do poder. O poder governamental, na figura Lula, representante do povo (e com o povo por sua própria biografia), está nesse momento histórico (2003/2005) habitando a classe privilegiada; e, de outro, o pobre ou até o miserável, classe que abriga o esfomeado brasileiro.

Imagens podem bem representar o imaginário social do poder e do miserável: (1) o poder governamental:

> - Lula, por ocasião de visita a Lima, Peru, Palácio da Justiça, é fotografado em um trono estofado de veludo vermelho e de armação dourada, veste terno escuro perpassado por uma faixa branca de listra vermelha indicadora de premiação funcional, e tem seus olhos perdidos para um horizonte distante - é a imagem da realeza no poder (*Folha de São Paulo*, 1ª página, 26 de agosto de 2003) ;

(2) o miserável:

> - a agricultura Maria Martins da Rocha, de joelhos sobre um chão de palha tem um filho pequeno, talvez dois anos, em seu colo; de cada lado outros dois agachados também ao chão de palha, todos estão descalços, assim o parece; descabelados, vestidos pobremente, rodeados por parede pobres e com um varal de cordas curvo com roupas penduradas amontoadas. É a imagem de família beneficiada pelo Bolsa-Família[3], em Guaribas[4]. (*Folha de São Paulo*, 27 de dezembro de 2004, A6).

Multiculturalismo no neoliberalismo

Por tal polaridade e distância entre pólos sociais, começamos a perceber que uma nação, um povo, uma 'unidade' multicultural. Ao mostrar e representar a heterogeneidade, o multiculturalismo se torna visível no contexto sócio-

2. As citações de Kincheloe & Steinberg foram traduzidas pela autora.

3. *Bolsa-família* é um dos recursos governamentais em prol de famílias pobres.

4. *Guaribas* é uma das cidades do nordeste brasileiro, região mais pobre do país, aquinhoadas pelo Projeto Governamental Fome Zero.

histórico brasileiro. Multiculturalismo ratifica-se pelo próprio projeto Fome Zero, já que ele só pode existir se houver diferenças; um projeto governamental que legitima as diferenças de classe da sociedade brasileira.

Começamos a questão pela própria construção da palavra multiculturalismo: <multi> e <cultura>. <Multi> estaria para os alvoroços sociais, as disparidades e as várias dimensões que a diferença toca; e <cultural>, o espaço em que as diferenças de classes se circunscrevem; espaço de performativos, valores, olhares e sensórios diversos: "a cultura pode ser concebida como um conjunto de crenças e de modelos conceituais da sociedade que molda as práticas cotidianas" (Kincheloe & Steingerg, 1999:12). É como afirma Stuart Hall (1997 *apud* Kincheloe & Steinberg, 1999:12) sobre o impacto do sistema de representações na configuração da sociedade atual: "as representações tem a ver com o cultural, porém , sobretudo, com o significado que dão a cultura porque transmitem valores que são coletivos, compartilhados, que constroem imagens, noções, mentalidade a respeito de outros coletivos."

No início do século XXI (Kincheloe & Steinberg, 1999), projetos sociais têm privilegiado o princípio da igualdade a partir do reconhecimento da diversidade; direitos humanos têm "refletido sobre o conceito de cidadania em sociedades que operam mecanismos de exclusão de setores crescentes de minorias que não gozam dos direitos de cidadania" (Kincheloe & Steinberg, 1999: 13). E parece que é essa a proposta do projeto Fome Zero: ao reconhecer a grande diversidade de classes, propõe um princípio de igualdade - prato cheio à mesa de todos os brasileiros -, a classe privilegiada deve incluir os excluídos, os pobres famintos.

E é justamente pelos estudos que se têm feito sobre o multiculturalismo, que quero indagar como ele organiza os sujeitos do projeto Fome Zero: governo e esfomeado. O caminho argumentativo parte do que seja multiculturalismo e seu mecanismo social. Na medida em que a voz e a atuação estão nas mãos do governo, estamos na dimensão do sócio-político, universo da voz, daquela que fala e atua. Tal ênfase se faz pertinente, na medida em que vamos percorrer a dimensão do social e atingir a dimensão das massas; na dimensão do social trabalhamos com vozes e representações e na dimensão das massas com o apagamento do sujeito, o sujeito calado, cuja voz é o silêncio (Baudrillard, 1985). Para montar a passagem entre a dimensão social e a das massas, duas pontes são utilizadas: o jogo neoliberal (Mance, 1995, Malaguti et al., 2002, Machado, 2002 e Gonçalves e Gonçalves e Silva, 2002) e a hibridação na representação (Canclini, 2003) cuja teia se faz pela generalização (Flew, 1971) de sujeitos.

Discutindo como as classes polares – privilegiados e não-privilegiados – se posicionam no movimento social:

> Falar do multiculturalismo é falar do jogo das *diferenças*, cujas regras são definidas nas *lutas* sociais por *atores* que, por uma razão outra, experimentam o gosto amargo da *discriminação* e do *preconceito* no interior das sociedades em que vivem. (Gonçalvez e Gonçalves e Silva, 2002:11) (itálico acrescido).

No que tange ao *jogo de diferença* ratifica-se duas posições heterogêneas já mencionadas: poder governamental e carentes de comida, ou seja, o governo que comanda e dá as diretrizes e o que espera benefícios para suprir sua carência. No aparente mundo do constativo – é isso e ponto final -, as diferenças acionam o *preconceito* e a *discriminação*. O poder governamental pode receber críticas, a que alguns chamariam de descriminação, mas não é dessa descriminação a que estamos nos referindo, é aquela que exclui, que faz o privilegiado se afastar daquele que não é privilegiado. O esfomeado é um grupo *descriminado*, porquanto habita no imaginário coletivo dos privilegiados como aquele que tendo pouco tira daquele que tem, como aquele que causa estranheza ao belo do sucesso. E tirar do outro torna-se sinônimo de possível violência. O medo passa a não separar a violência criminal do desespero[5]. É a história brasileira, a história atual, aquela que está na mídia que apresenta o diferente – o pobre - que habita ao lado daquele que lê o jornal, que fala,... Calado pela voz, de boca fechada para a comida, esse grupo sofre *preconceito*: quem é miserável pode atacar, nada tem a perder. Vemos a diferença de classe pela quietude e passividade na fala de Martilene do Nascimento e a neta Ana Clara, que vivem com mais sete pessoas, com renda de R$260,00)[6]– Eu me acostumei a comer 1 vez por dia (*Folha de São Paulo*, 17 de dezembro de 2004, C5); e pela alegria do empresário rico que se diverte de máscara do presidente neste Carnaval; (e que pulou carnaval) com este "Lula" de camiseta decotada (*Folha de São Paulo*, 7 de março de 2003, Ilustrada, E2).

No caso do Fome Zero, o grande espinho epistemológico é como dizer que o projeto é um retrato do multiculturalismo brasileiro, já que este se traduz como um movimento de reivindicação, no qual sujeitos *lutam*, ou seja, há *atores*. E aí perguntamos, a classe dos esfomeados luta, reivindica? Como um esfomeado pode lutar, se não alimenta o próprio corpo que poderia lhe dar energia para ação? O impasse para classificar o projeto governamental Fome Zero como uma questão multicultural se apresenta, pois a classe dos miseráveis não reivindica, não reage. E utilizo uma citação na qual injeto negativas (em itálico e entre parênteses) como recurso argumentativo para explicar a não-voz do esfomeado e sua partida para a dimensão das massas:

5. Não se está justificando a violência como resultado da pobreza, mas levantando indícios de alvoroços sociais que podem ter razões mais complexas.

6. Para que se tenha um referente sobre o valor de pobreza de R$260,00 (duzentos e sessenta reais), no câmbio de 2005, US$1,00 equivale a R$2,60, aproximadamente.

> (Os miseráveis) (*não*) contam com a aliança de outras minorias ou de outros grupos culturalmente dominados e, juntos, (*não*) reagem por meio de suas organizações políticas, para serem (*não*) reconhecidos e (*não*) respeitados quanto aos seus direitos civis" (Gonçalves e Gonçalves e Silva, 2002:20)

Na citação anterior (versão original, sem inclusão das negações), veicula-se aliança entre os dominados, de modo a se lutar por uma integração social, ou seja, o miserável deixaria de ser miserável e começaria a fazer parte do grupo social de respeito e com direitos civis. No entanto, a problemática dessa aliança multicultural ocorre na dimensão de um social que prima por comportamento neoliberal: a 'nova-liberdade' que não nega diferenças e que apregoa 'leis' de integração e de direitos de igualdade. Mas por se estabelecer em uma sociedade da competição, o corredor neoliberal é o salve-se-quem-puder: quem dita as regras é o performativo da maré político-econômica. Em uma teologia neoliberal pode-se afirmar que os homens não nascem iguais, nem tendem à igualdade, logo, por princípio, a rede de diferenças ratifica as singularidades; as diferenças seriam de ordem do social, aceitas, mas devem ser eliminadas em prol da integração e da inclusão. E aí pergunta-se se no universo sócio-político neoliberal as diferenças – prato cheio e prato vazio– podem ser integradas na igualdade - o prato cheio dos brasileiros:

> Certos grupos advogam a idéia de que o multiculturalismo deve ser entendida como uma *estratégia política* de *integração* social. Embora salientem as virtudes do caráter *pluricultural* de suas respectivas sociedades, admitem a necessidade de se conservar um *núcleo de valores comuns* (leia-se *valores nacionais*, para os quais todos deveriam convergir (Gonçalves e Gonçalves e Silva, 2002: 14-15).

As estratégias políticas de *integração* do Fome Zero se baseiam em princípios contraditórios, já que um *núcleo de valores comuns* se inviabiliza. Como o sujeito pode trabalhar a tão apregoada liberdade se não tem as possibilidades para exercê-la; de uma lado "cabe a cada homem ter a coragem de usar o seu próprio entendimento e sair da condição de menoridade, na qual é tutelado por outro que lhe diz o que fazer", mas de outro a "liberdade somente pode realizar-se publicamente se forem garantidas as condições de possibilidade" (Mance, 1995:2).

Falar de diferenças pelo multiculturalismo indica reivindicações, lutas, mas o universo neoliberal nega condições de possibilidade a um ator do tipo esfomeado, que acaba se curvando aos ditames do mercado, no qual o político-econômico governa as oportunidades sociais; neoliberalismo é um tsunami de cooperação social. O vencido é agrupado em um espaço sem fronteiras, ou seja, na generalização em nome de uma integração imaginada. É na não-reação do sujeito 'inválido', que o discurso neoliberal encontra um lugar profícuo de atuação. O

privado, aquele que está sentindo o vazio da fome, é generalizado como uma classe a esmo em sua liberdade de atuação. Estratégias políticas do Fome Zero se complicam e se arranjam na generalização. A generalização não corta o privado do esfomeado, mas o esconde na aglomeração constituída por atributos de semelhanças –os pobres se assemelham por compartilharem o atributo fome. As diferenças de classes estão aí, no pluricultural, mas uma fatia se condensa pela generalização que engloba sujeitos não-atores, que não interferem e não reivindicam. Nesse processo se perde a subjetividade do esfomeado, que é apagada na generalidade da identidade da classe –os miseráveis.

Hibridação

O sujeito perdido na generalização pode ter representações interventoras a seu favor, representações cujas figuras representantes não (mais) fazem parte da generalização, já saíram do geral para falar em nome da multidão dos excluídos. Um bom exemplo dessa questão de *diferenças que se unem – hibridação* - e suas representações está na imagem-montagem, do artigo "Lula levou Fanon para a ONU", de Elio Gaspari (*Folha de São Paulo*, 26 de setembro de 2004, A10), no qual faz uma crítica ao discurso de Lula na ONU sobre a mundialização da fome. Nesta montagem, Lula está discursando na ONU, em palanque, com as mãos tocando/coçando a testa; como pano de fundo, no centro o emblema da ONU e nas laterais, do lado esquerdo, Fanon e, do lado direito, Roosevelt, ambos emoldurados como se estivem em porta-retratos ovalados.

O termo hibridação tem uso estendido a várias áreas, desde a biologia até as ciências sociais, tais como processos interétnicos e de descolonização, globalizadores, cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas etc (Canclini, 2003). Ao transferir o "termo da biologia às análises socioculturais, (este) ganhou campos de aplicação, mas perdeu univocidade" (Canclini, 2003: xix). A essa equivocidade de aplicações acrescento outra, a convivência de figuras representacionais de classes diferentes em um painel imagético, que junta tempos históricos ao performativo das figuras: Roosevelt/1933, Fanon/1960, Lula/2004. Estratégia discursiva, estratégias política?! São representantes interculturais de performativos em tempo e espaço diversos, que se assimilam, pois se constituem de sujeitos interventores a favor de excluídos/famintos. Franklin Roosevelt, presidente dos Estados Unidos da América, em seu discurso de posse, em 1933, "um dos mais bonitos parágrafos da literatura política mundial: ' única coisa de que devemos ter medo é do medo (...) Esse terror indefinido, irracional e injustificado que paralisa os esforços necessários para converter uma retirada num avanço' (*Folha de São Paulo*, 26 de setembro de 2004, A10), é o carro chefe do movimento Fome Zero, porquanto, à época da grande depressão que se iniciou em 1929, inaugura programa alimentar para a

população: *New Deal* fornece o *Food Stamp* . Franz Fannon, em seu "apostolado da violência (é o) grande herói da esquerda negra americana dos anos 60" (*Folha de São Paulo*, 26 de setembro de 2004, A10); se distingue pelo "princípio de historicidade que rodeia tanto o colonizador quanto o colonizado" (Oto, 2003:13) em sua luta pela libertação do colonizado argelino; negro lutou pelo negro. Lula, nordestino, de família pobre, ex-torneiro mecânico, ex-sindicalista, primeiro presidente de esquerda do Brasil, sabe o que é fome. É coçando a testa com mão, parece estar pensando na dificuldade de transformar estratégia política em práxis. O que nos leva a crer, que

> hibridação não é sinônimo de *fusão sem contradições*, mas sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de *conflito* geradas na *interculturalidade* recente em meio à decadência de projetos nacionais de modernização na América Latina (Canclini, 2003: xviii) (itálico acrescido),

ou seja, a imagem representa hibridação – diferença de cor, de poder político, de classes, de culturas -, simbiotizadas pela representação de vozes interventoras a favor da minoria. Ratifica-se a idéia de que hibridação, no caso específico de classes sociais e suas vozes reivindicadoras - pelo menos no contexto sócio-econômico brasileiro de privilegiados e não-privilegiados - se dá na representação discursiva e não no 'real' social.

Até então, a integração das diferenças é buscada: perdida no espaço neoliberal, apagada pela generalização, reacendida pela hibridação das vozes interventoras. Multiculturalismo, neoliberalismo e hibridação convergem ao partilhar diferença, mas divergem na forma de atuar – diferença na pluricultura, na competição e na simbiose, respectivamente - na medida em que se movimentam simultaneamente em um mesmo tempo histórico-social, conturbando e fragmentando suas propostas e desvelando a complexidade de um momento pós-moderno. O multiculturalismo: "inscreve-se na perspectiva cultural heterogênea, na qual se questiona a hegemonia do grupo (classe) dominante e se reserva lugar à expressão das culturas minoritárias para que finalmente se promova a igualdade real de oportunidades" (Machado, 2002:35); atua em espaço neoliberal que gerencia o mundo da exclusão das minorias já que suas regras são a do mercado livre, "única forma de garantir a realização do indivíduo e da ordem natural, isto é, (...) o capitalismo competitivo é a melhor forma de garantir as necessidades do homem" (Malaguti et al., 1998:19); cuja hibridação de representantes busca "*reconverter* um patrimônio (pobreza e riqueza) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado" (Canclini, 2003: xxii). Enfim, no mundo multicultural, o neoliberalismo aceita diferenças, mas as *anula* à medida que oferece oportunidade '(des-)iguais' para todos, como se todos fossem iguais; e a hibridação *soma* diferenças dando voz às representações da minoria. Um jogo de forças contraditório, já que os despreparados são injetados para fora do espaço social.

Essas imagens "não refletem o social – é o espelho do social que nelas se despedaça" (Baudrillard, 1985: 14), ou seja, o que parece ser a denúncia do que está ocorrendo na massa - o grupo que se aproveita e o que espera – são "resíduos indiretos" (Baudrillard, 1985:10) da eletricidade absorvida do social. Não são representações de vozes institucionais, mas fagulhas informativas sem obrigação simbólica. Telma e Andréia logo serão diluídas após o instante da informação midiática. A expansão do significado do pobre e da 'elite' do semi-árido se afigura como uma irradiação de nosso imaginário e não como um ato de intervenção social. O sentido das imagens não tem força, pois não tem prolongamento, seus sentidos terminam naquele "espaço perspectivo num momento dado" (Baudrillard, 1985:15). É como tivéssemos à mão uma neofiguração de imagens repetitivas e multiplicadas indefinidamente – o que aliás é o que a mídia fornece. Não se tem um referente, mas um referendo da "eletricidade estática" (Baudrillard, 1985:9) das massas:

> Isso é a informação (sobre os esfomeados). Não um modo de comunicação nem de sentido, mas um modo de emulsão incessante, de *input-output* e de reações em cadeia dirigidas, exatamente com nas câmaras de simulação atômicas. É preciso liberar a 'energia' da massa para dela se fazer o 'social' (Baudrillard, 1985: 25).

E o sentido em linguagem, mesmo tentando liberar energia para que se atinja o social, continua estatizando o mundo das massas. As faces de Telma e Andréia voltam a se diluir pela multiplicidade de jogos de linguagem, neutralizando o sentido social da luta e da intervenção; são signos que assinalam sentidos circularmente, destinados a políticas de representação nas quais se suprime os pólos de significação entre 'elite' do semi-árido e esfomeado. É por esses jogos da linguagem, que parecem da ordem da simulação, que nos permitimos afirmar que nas massas não há sujeito, ou seja, diferenças se perdem no silenciamento do 'não-sujeito'.

Pelo não-sujeito –esfomeado–, a linguagem midiática vai mostrando estratégias políticas que constroem o sentido social sob duas direções: "(não só) aparentemente produzem mais social, (como também) neutralizam profundamente as relações sociais e o próprio social" (Baudrillard, 1985: 55-56).

Ao percorrer o caminho da diferença – multiculturalismo e hibridação– no espaço social, e o do apagamento do sujeito –generalização– no espaço das massas, é o próprio eixo sócio-político que nos mostra a impossibilidade de permanecer em classificações polares e até a de diagnosticar posições, o que nos faz voltar ao conceito sobre as massas como "eletricidade estática" (Baudrillard, 1985:9), sintagma que nos leva a continuar indagando sobre as fronteiras entre o espaço social e das massas, se é que as há.

Nesse ziguezague de diferenças entre vozes, entre espaços, entre privado e coletivo, o eixo das fronteiras só pode ser medido pela posição do olhar do sujeito; se o olhar é do espaço do poder social para o espaço das massas, a problemática não está no fato se a voz fala ou não, e sim se é ouvida ou não. A questão do silêncio não está para ausência ou presença de sonoridade da voz, mas para as políticas de representação que a envolvem. Afinal "esse silêncio é paradoxal –não é um silêncio que fala, é um silêncio que *proíbe que se fale em seu nome*. E, nesse sentido, longe de ser uma forma de alienação, é uma arma absoluta" (Baudrillard, 1985:23).

BIBLIOGRAFIA

BAUDRILLARD, J. (1985): *À sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas,* São Paulo, Brasiliense.

CANCLINI, N. G. (2003): *Culturas Híbridas*, São Paulo, EDUSP.

FLEW, A. (1971): *Western Philosophy – ideas and argument from Plato to Sartre*,. Great Britain, The Gresham Press.

GONÇALVES, L. A. O. e GONÇALVES E SILVA, P. B. (2002): *O jogo das diferenças – o multiculturalismo e seus contextos*, Belo Horizonte, Autêntica.

KINCHELOE, J. L, & STEINBERG, S. R. (1999): *Repensar el multiculturalismo*, Madri/Espanha, Ediciones Octaedro, S.L..

MACHADO, C.G. (2002): *Multiculturalismo – muito além da riqueza e da diferença*, Rio de Janeiro, DP&A.

MALAGUTI, M. et al. (org.) (2002): *Neoliberalismo: a tragédia do nosso tempo*, São Paulo, Cortez.

MANCE, E. A. (1995): *Quatro Teses sobre o Neoliberalismo*, trabalho apresentado na Universidade Livre do Trabalho, Curitiba, UFPR, www.unicamp.br/ifich

MAYER, H.. (1989): *Os marginalizados*, Rio de Janeiro, Guanabara.

OTO, A. J. (2003): *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*, México, El Colégio de México.

RAJAGOPALAN, K. (2004): *A lingüística que nos faz falhar*, São Paulo, Parábola.

TABACOS
4 m

TERESA MARGARIDA DA SILVA E ORTA: *LECTIONES IN FABULA*

Maria da Conceição C. M. Gonçalves Matos Flores
Universidade Potiguar

Resumo: Teresa Margarida da Silva e Orta, nascida em São Paulo em 1711 e educada em Lisboa no Convento das Trinas, foi a primeira mulher, na língua portuguesa, a escrever e a publicar um romance. Editado em 1752, com o título de *Máximas de virtude e formosura*..., sob o pseudônimo de Dorotea Engrassia Tavareda Dalmira, o romance é percorrido por intertextos variados que inscrevem leituras da autora ao longo da narrativa. Um dos primeiros leitores, o censor do Paço, na autorização concedida para a publicação do livro, reconhece o diálogo que a autora estabelece com os romances gregos de Tácio e Heliodoro. Este trabalho apresenta algumas leituras e autores que percorrem o romance.

Palavras-chave: intertextualidade; leitura; romance; escrita feminina.

Introdução

Por que "os livros falam sempre de outros livros e toda a história conta uma história já contada" (ECO, 1985, p. 20), pretendo mostrar as marcas de leituras deixadas pela primeira mulher a escrever e a publicar um romance em língua portuguesa. Refiro-me às *Máximas de virtude e formosura...,* de Dorotea Engrassia Tavareda Dalmira, publicadas em 1752. Acredito que as leituras inscritas, os intertextos, revelam não só a biblioteca da autora, mas serviram, sobretudo, aos propósitos autorais de transmitir lições aos seus contemporâneos. Por isso, escolhi a palavra *lectiones* – do latim, *lectio, lectionis* que significa "ação de escolher; eleição; leitura, ação de ler; o que se lê; texto" (TORRINHA, 1945, p. 471) – por permitir articular ao sentido de leitura o de lições, uma vez que a palavra lição, em português, teve origem nesse étimo latino. Mas antes de passar às *lectiones*, gostaria de apresentar a autora.

1 – Nota biográfica

Quem era Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira? Existiu, no século XVIII, uma mulher que assim se chamava? A resposta a essas indagações quem a dá é Diogo Barbosa Machado, sete anos após a publicação do romance, no tomo IV, da *Biblioteca Lusitana* (1759), a primeira bibliografia de autores portugueses. No verbete, o estudioso registrava:

> D. Theresa Margarida da Silva e Horta, teve por progenitores a José Ramos da Silva, Cavaleiro da Ordem Militar de Christo e Provedor da Casa da Moeda de Lisboa, e a D. Catharina de Horta, e por irmão a Mathias Ayres da Silva e Eça, Cavaleiro professo na Ordem de Christo, e provedor da Casa da Moeda de Lisboa, de quem se fez menção neste suplemento. Ornada de sublime engenho e agudo entendimento, fez admiráveis progressos, assim na Poética como na Oratória. A instrução das línguas mais polidas da Europa lhe fez patentes os mais delicados conceitos, que felizmente praticou na seguinte obra, em que compete a discrição com a elegância.
>
> *Máximas da virtude e formosura com que Diófanes, Climenea e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça.* Lisboa, por Miguel Manescal da Costa, 1752, 8.
>
> Saiu com o suposto nome de Dorothea Engracia (sic) Tavareda Dalmira. (MACHADO, 1759, p. 271-2)

O abade Diogo Barbosa Machado deixava assinalado para a posteridade o que deveria ser conhecido, naquele tempo, do círculo da corte. Ou seja, a autora do primeiro romance escrito e publicado por uma mulher, em língua portuguesa, era Teresa Margarida da Silva e Orta, filha do antigo provedor da Casa da Moeda de Lisboa, José Ramos da Silva, homem de origem simples que adquirira uma fortuna prodigiosa no Brasil e ascendera socialmente comprando um dos cargos mais cobiçados do reino. A mãe, D. Catarina de Orta, brasileira, nascida em São Paulo, descendia de Rafael de Oliveira, o Velho (15...-1648), o fundador de Jundiaí.

O nome Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira era o anagrama perfeito do nome da escritora. Brasileira, nascida em São Paulo, em 1711, casada desde os 16 anos com Pedro Jansen Moeller – à revelia paterna–, mãe de 12 filhos, Teresa Margarida fora educada no Convento das Trinas e destinada à vida religiosa. Casada, passara a conviver com figuras de destaque da sociedade portuguesa. Entre os amigos mais próximos do casal, destacava-se o compadre Alexandre de Gusmão, também brasileiro, secretário de D. João V, homem educado no estrangeiro.

Aos 42 anos, Teresa Margarida ficou viúva. Com filhos ainda para criar e dívidas para administrar, disputou a herança paterna, em tribunal, com o irmão, o escritor Matias Aires. Em 1770, foi presa por ter contrariado interesses do Marquês de Pombal. A liberdade só foi alcançada em 1777, com a subida de D. Maria I ao trono. Nesse ano, o romance foi reeditado com o título de *Aventuras de Diófanes* e, em 1790, três anos antes da morte da escritora, saiu nova edição do romance. Morreu, em Belas, arredores de Lisboa, aos 82 anos.

O romance teve 3 edições no século XVIII –1752, 1777, 1790– , uma edição mutilada em 1818, 2 edições brasileiras no século XX –as primeiras a estampar o nome da escritora na capa– e uma em 2002.

2 – *Lectiones in fabula*

Quando o romance foi publicado, a *Gazeta de Lisboa*, de 17 de agosto de 1752, numa pequena nota na última página, noticiava:

> Saiu à luz o livro intitulado *Máximas de virtude e formosura*, obra discreta, erudita, política e moral, em que a sua Autora, se não estrangeira ao menos peregrina, no discurso e na elegância, imita ou excede ao Sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telêmaco, fazendo-se digna das mais atenciosas venerações. (no 28, p. 476)

O redator e proprietário desse jornal, José Freire de Monterroyo Mascarenhas, conhecido acadêmico, escritor e leitor ávido, estabelecia relação com *Les aventures de Télémaque*, obra que ainda não fora traduzida em Portugal. Os créditos atribuídos ao livro e à escritora resultavam da comparação com a obra de Fénelon, escrita entre 1694 e 1696, para o Duque de Borgonha, neto de Luís XIV e herdeiro do trono.

Leitor de Homero, Fénelon, preceptor do neto do rei, servira-se do hiato da narrativa grega, entre o canto IV e XV, para narrar as aventuras de Telêmaco, o filho de Ulisses, na sua viagem de busca pelo pai. Tratava-se de um (pre)texto para instruir divertindo, conforme declarou (cf. GORÉ, 1968, p. 28), e assim apresentar "o processo pedagógico no sentido estrito da palavra" (BAKHTIN, 1992, p. 239).

A nota da *Gazeta de Lisboa* remetia para o romance de formação –o *bildungsroman*– do tipo didático-pedagógico. E é este modelo que Teresa Margarida vai seguir. O romance *Máximas de virtude e formosura com que Diófanes, Climenéia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça* conta as desventuras sucedidas aos personagens após um naufrágio. Diófanes e Climenéia, reis de Tebas, e sua filha Hemirena seguiam para Delos, onde se realizaria o casamento desta com Arnesto, príncipe daquela cidade. Atacados e feitos prisioneiros pelos seus inimigos de Argos, são levados para terra, separados e vendidos como escravos. A partir desse momento, sucedem-se as desventuras do pai, mãe e filha. Maltratados como escravos, sofrem humilhações e perseguições, padecem enfermidades, suportando estoicamente as provas por que passam.

Nessa trama, destaca-se Hemirena, personagem principal. É no exílio que a personagem feminina mostra uma virtude inquebrantável, amor e dedicação filial, fidelidade ao noivo, sabedoria e modéstia, bondade e caridade, associados a coragem e determinação. Longe da pátria, a jovem desafia as convenções sociais que relegavam a mulher a um papel de passividade e, travestida de

homem[1], assumindo uma nova identidade e o nome de Belino, sai em busca dos pais, enfrentando os perigos da natureza e dos homens com coragem e sabedoria. A teia romanesca se desenvolve a partir da ação de Hemirena/Belino, finalizando a história com a volta de Diófanes e Climenéia a Tebas e o casamento de Hemirena e Arnesto. O final feliz resulta do caráter dos personagens, pois estes superaram as adversidades e as tentações por possuírem sólidas qualidades morais.

A autora, no prólogo, pedia desculpas ao leitor, avisando: "quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira por advertir a algumas" (ORTA, 1993, p. 56). Teresa Margarida firmava o pacto ficcional, apresentando-se para os seus leitores timidamente. Designava o romance como "pequeno livro" (ibidem), mas a obra revelava uma mulher culta, conhecedora da cultura grega, leitora de autores clássicos e de contemporâneos. Apresentamos a seguir algumas considerações acerca dos intertextos que percorrem o romance.

Começamos pelos nomes dos personagens. Climenéia, a rainha mãe, remete para Climene que pertence à primeira geração divina, filha do Oceâno e de Tetis, mãe de Prometeu; noutra versão era casada com Prometeu e mãe de Helen, ancestral dos helenos. Mãe mitológica, Climenéia esconde-se sob a identidade de Delmetra para procurar o marido e a filha. Já Delmetra, ou melhor Démeter, é filha de Cronos e de Rea, portanto da segunda geração de deuses; mãe de Perséfone percorria a terra em busca da filha, mulher de Hades. No romance, os nomes Climeneia e Delmetra retomam aspectos relacionados com as deusas gregas, entre os quais destacamos o da primeira e segunda geração e o da busca.

Quanto a Hemirena, é homônima da heroína de *Adriano in Siria*,[2] libreto escrito por Metastásio para o compositor Antonio Caldara. A ópera estreada em Viena, em 1732, foi bastante popular no século XVIII, tendo sido levada à cena na Lisboa joanina. Teresa Margarida certamente terá assistido a essa ópera, ou lido o libreto, pois podemos encontrar algumas coincidências entre o enredo da ópera e o do romance. Em ambos os casos, Hemirena é uma princesa que,

1. Esse tema da "Donzela que foi à guerra" percorre a literatura e na história também teve suas representantes. Lembro Joana d' Arc, a donzela de Orleans; as brasileiras, Maria Úrsula de Abreu Lencastre (séc. XVIII), que assentou praça com o nome de Baltasar do Couto Cardoso e serviu ao exército português durante 14 anos, tendo se casado com um oficial do exército; Maria Quitéria de Jesus (1792-1853), que serviu no exército português sob o nome de José Cordeiro de Medeiros, seu cunhado (cf. SCHUMAHER, 2000). Na literatura brasileira, impossível esquecer Diadorim de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1986).

2. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, nos reservados, encontra-se uma obra manuscrita intitulada *Livro de Metastásio* que contém, entre outras, Adrianno em Syria. COD 1389//4.

feita prisioneira e separada do amado, é exposta a situações adversas que põem à prova a personagem, sendo o final feliz resultado da firmeza de caráter.

Já o nome Belino, assumido por Hemirena na sua busca pelos pais, aponta para o tema da androgenia que presente no romance ibérico "Donzela que vai à guerra" transita da história para a ficção, assumindo faces diversas. Talvez o nome tenha sido inspirado no famoso *castrato* italiano Belino de quem Casanova se enamorou em 1745, mas este acabou descobrindo tratar-se de uma mulher chamada Teresa Lanti[3]. Também vale referir que a etimologia do nome remete para belo.

Já Diófanes tem o seu homônimo nas *Metamorfoses* de Apuleio, o célebre *Asno de ouro*. Nessa obra, Diófanes é o adivinho caldeu que, após sofrer um naufrágio, passará por diversas desventuras. Diófanes, rei de Tebas – personagem criado por Teresa Margarida –, seria duplo paródico do personagem de Apuleio, assumindo no romance, após ter sido feito prisioneiro, o nome de Antionor.

Um leitor de primeira mão do romance, o censor do Paço Inácio de Carvalho, na licença concedida para publicação do romance, considerava que a obra

> É uma história ideada, e semelhantes histórias são uns poemas incompletos da espécie épica, pela falta do metro. Esta forma de compor é tão antiga, que nas nações da Ásia lhe assinam o seu princípio, dela passou aos Árabes, deles aos Espanhóis, e destes aos Franceses, e ultimamente todas as nações políticas, e polidas a estimaram, praticando-a, e com freqüente uso, com tantos séculos de duração e com múltiplas composições. (In: DALMIRA, 1752)

Fazendo a defesa do romance e historicizando de forma imprecisa o seu surgimento, julga este censor ser em Portugal "indesculpável descuido, e culpável nota (...) [não haver] tradução alguma destas histórias, ou alguma história semelhantemente escrita". A lacuna existente na Letras portuguesas, segundo esse censor, é preenchida e superada pela autora, pois, como nos diz: "Não tem comparação esta história, os efeitos participam a natureza de suas causa, como havia de deixar de ser única esta história em tudo, sendo em tudo única a sua Autora?"

Inácio de Carvalho era um leitor qualificado, pertencia à Academia Real de História Portuguesa, fundada por D. João V, e conhecia não só os romances gregos de Tácio, escritor grego do século IV, autor de *Leucipo e Clitofonte*; de Heliodoro, romancista do século III, autor de *Teágenes e Clariqueia*, mas também as traduções livres destes romances e de outros da Antiguidade que circulavam pela Europa. Afirmava:

3. Este episódio irá inspirar a novela *Sarrasine* escrita por Balzac em 1830.

> A primeira foi a história de Theagenes e Clariquea, foi a segunda a história de Leucipe e Clitofonte, escritas uma e outra no idioma grego, e traduzidas no latino com diferentes interpretações e várias notas. A terceira foi a história de Argenis e Policarpo. Em todos os idiomas se têm traduzido estas histórias e têm sido imitadas por homens tão eminentes, como os seus autores, mas com infelicidade sempre. (*ibidem*)

O censor reconhecia no texto de Teresa Margarida o diálogo que esta estabelecia com os romances gregos, manifestava o seu conhecimento das adaptações que circulavam pela pena de grandes escritores[4]. Valorizava as *Máximas de virtude e formosura*, pois constatava que, até então, essas histórias tinham sido imitadas "com infelicidade". Rendia-se Inácio de Carvalho ao romance, gênero novo, que se alimenta de textos anteriores, cumprindo o papel de crítico ao reconstruir um percurso autobiográfico através de marcas deixadas no texto.

As *lectiones*/leituras seriam, a meu ver, um instrumento a serviço das *lectiones*/lições, pois a trama romanesca nas *Máximas de virtude e formosura*, tal como nas *Aventuras de Telêmaco*, é apenas pretexto para a defesa de princípios iluministas, entre os quais se destaca o de guia de comportamento para a educação das mulheres, elogio à vida natural e simples do campo preconizando a construção de uma sociedade onde os mestres deveriam ter "regalias, isenções e boa renda" e na qual não se "consentiria que houvessem escravos" (ORTA, 1945, p. 124 e 247), projeto utópico para o Portugal do século XVIII e dos séculos vindouros.

Para concluir

A mudança ocorrida no título que, a partir da edição de 1777, passou a *Aventuras de Diófanes* também demonstra que a escritora estava em sintonia não só com a recepção crítica feita pela *Gazeta de Lisboa* mas também com o gosto dos leitores portugueses. A palavra *aventuras* remetia os leitores para um universo instigante que ultrapassava o título didático-pedagógico de *Máximas de virtude e formosura*[5]. Assim, as leituras da autora serviram para a construção do romance que, penso eu, pretendia aliar o ler para instruir ao ler para deleitar.

4. Calderon de la Barca (1600-1681) escreveu uma peça intitulada *Argenis e Poliarco*.

5. A tradução da obra de Fénelon, em Portugal, ocorreu com o título de *O Telêmaco*, em 1776.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 221-276.

DALMIRA, Dorothea Engrassia Tavareda. *Máximas de virtude e formosura...* . Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1752.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GAZETA de Lisboa. Nº 28, quinta feira 17 de agosto de 1752.

GORÉ, Jeanne-Lydie. *L'itinéraire de Fénelon: humanisme et spiritualité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

KURY, Adriano da Gama. *Dicionário de mitologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana*. (tomo IV). Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1759.

ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Org. de Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

SHUMAHER, Shuma. BRAZIL, Érico Vital (Org). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português*. 3 ed. Porto: Edições Maránus, 1945.

20
P

O DISCURSO (LINGÜÍSTICO-)IDENTITÁRIO E A LUSOFONIA EM "EL CORREO DE GALICIA" (1968-1975)[1]

Roberto López-Iglésias Samartim
Universidade da Corunha (Grupo Galabra - USC)

Resumo: Esta comunicaçom visa analisar o tratamento da questom (lingüístico-) identitária e a relaçom com a Lusofonia nos discursos veiculados através da publicaçom bonaerense *El Correo de Galicia* (o periódico mais importante do principal enclave galego no exterior) assi como estudar as relaçons que, neste sentido, os grupos, agentes e instituiçons actuantes neste espaço mantenhem com os seus homólogos situados na metrópole entre 1968 e 1975.

No início do período analisado, a relativa debilidade do regime franquista e a mudança na direcçom do Centro Galego de Buenos Aires no sentido dum maior progressismo e galeguismo levantam, em geral, fortes expectativas nos agentes do enclave bonaerense (onde a realidade democrática argentina possibilita modos de actuaçom interditos no interior da Galiza), contribuindo para o afiançamento dumha rede de contactos, transferências e relaçons entre os vários grupos defensores da identidade diferenciada da Galiza no aquém e no além mar.

Num espaço caracterizado no aspecto lingüístico polo uso preferente do castelhano, e no aspecto político pola fidelidade ao ideário defendido polo galeguismo de pré-guerra, será sobretodo este último elemento o que determinará tanto os discursos identitários veiculados através do principal meio de comunicaçom da comunidade emigrada e exilada, como os modos de relacionamento com os grupos actuantes no interior da Galiza e a referencialidade que essa comunidade atribui ao mundo lusófono

Palavras-chave: Identidade. Galeguismo. Lusofonia. Imprensa. Língua e Cultura Galegas. Enclaves.

O objectivo desta comunicaçom é achegar as principais conclusons tiradas despois de analisar o tratamento da questom (lingüístico-) identitária e a relaçom com a Lusofonia no periódico bonaerense *El Correo de Galicia* durante o tardofranquismo (1968-1975).

---

1. A presente comunicaçom está enquadrada no projecto "Portugal e o mundo lusófono na literatura galega (1968-2000) [POLULIGA]" desenvolvido por umha parte do grupo de investigaçom Galabra da USC e parcialmente subsidiado pola Junta da Galiza entre 2001 e 2004 (PGIDT01PXI20414PR).

Escolhemos *El Correo de Galicia* porque, tendo como público alvo os mais de 600.000 lares galegos do Rio de la Plata, esta é a publicaçom periódica de informaçom geral mais importante do mais numeroso e activo enclave galego no exterior[2], desde que retomada a sua ediçom em Outubro de 1965[3]. De periodicidade irregular (começa sendo quinzenal para ser editada como mensário no fim do período analisado) esta publicaçom bilíngüe galego-castelhano presta especial atençom à informaçom sócio-cultural gerada pola colectividade emigrada e exilada e polas várias associaçons e instituiçons da diáspora galega na Argentina (especialmente pola principal, o Centro Gallego de Buenos Aires), mas também acompanha as actividades culturais dos núcleos galegos sediados no Uruguai e nos outros enclaves da América e mesmo da Europa.

Assi mesmo, *El Correo de Galicia*, que chega também a vários agentes do galeguismo do interior, fará o seguimento dos principais assuntos da actualidade político-cultural da Galiza e, localizado ideologicamente neste período no antifranquismo e no galeguismo[4], dará cobertura informativa às acçons opositoras clandestinas dos vários agentes e grupos políticos da esquerda actuantes na metrópole e ao trabalho de base das numerosas associaçons culturais de ámbito local a eles ligadas. Da mesma maneira, esta publicaçom também divulgará e apoiará as várias actividades devidas ao galeguismo exclusivamente cultural do interior, nomeadamente a celebraçom do "Dia das Letras Galegas" instituído em 1963 pola Real Academia Gallega [RAG], entidade cultural à qual esta publicaçom reconhece umha alta importância institucional (a isto nom é alheio o facto de ser a única do galeguismo com carácter oficial) e liderada neste período polos agentes que giram em volta do grupo Galaxia (nome da editora criada em 1950 por destacados galeguistas vindos do pré-guerra civil de 1936-1939 e grupo mais central e institucionalizado do Proto-Sistema Cultural Galego [PSCG] da altura[5]).

Em coerência com essa linha editorial democrática e galeguista, *El Correo de Galicia* vai-se posicionar segundo estes parámetros nos assuntos de política

2. A partir da definiçom de enclave de Naftoli Bassel (1991), "Elias Torres Feijó ([…] [2004: 429 e ss.]) e o grupo Galabra, por el coordinado, aplican a noción de *enclave* para estudiar o conxunto de actividades literarias desenvolvidas nun espacio social que se vincula a outro que actúa como metrópole, asumindo sempre a pertenza de ambos a un único sistema literario" (Equipo Glifo, 1998: 71-72; itálico no original).

3. Para a descriçom e a história de *El Correo de Galicia* veja-se Peña Saavedra (1998: 132-135).

4. Entendemos por Galeguismo o "movimento de reivindicaçom da identidade diferenciada da Galiza com independência do grau de autonomia política proposto para a colectividade galega polos vários grupos ou agentes autoproclamados galeguistas, assi como o processo de fabricaçom de ideias que apoiam e justificam os vários graus desta reivindicaçom" (Samartim, 2005: 10).

5. Para este conceito de proto-sistema cultural, caracterizado polas "práticas tendentes à configuraçom dum novo sistema segregado do sistema a que se está vinculado" [no caso galego, o espanhol], veja-se Torres Feijó (2004: 429 e ss.).

interna da colectividade galega na diáspora, nomeadamente nas várias eleiçons para a Junta Directiva do Centro Gallego de Buenos Aires, onde apoiará expressamente a coaligaçom das agrupaçons Galicia, Breogán, Unión Gallega e A Terra, frente à Agrupación Celta, acusada de conivência com o franquismo. Nas páginas de *El Correo de Galicia* encontraremos também a denúncia tanto da repressom política exercida polo regime franquista como do atraso educativo-cultural e sócio-económico da Galiza; neste sentido, destaca especialmente a consideraçom da natureza colonial da relaçom Galiza-Estado Espanhol. Esta ideia sustenta-se sobre a base do trato historicamente discriminatório dos sucessivos governos centralistas, causantes da fugida do aforro gerado polo operariado galego, da carência de infraestruturas e da falta de industrializaçom e de aproveitamento da riqueza humana e natural da Galiza, origem em última instância da emigraçom.

Juntamente com estas reivindicaçons, esta publicaçom defenderá explicitamente o carácter plurinacional do Estado Espanhol, o direito de auto-determinaçom e a federaçom de todos os povos ibéricos (incluindo sempre Portugal, e acentuando assi o carácter decididamente iberista do galeguismo bonaerense)[6]; acompanha-se desta maneira o ideário político desenhado polo galeguismo republicano do pré-guerra e recolhido polo líder político indiscutido e máxima figura do nacionalismo galego, Afonso Daniel Rodríguez Castelao, no livro *Sempre en Galiza*, publicado por primeira vez no exílio de Buenos Aires em 1944.

Além disto, devemos indicar que *El Correo de Galicia* nom reconhece legitimidade às instituiçons saídas do regime franquista e continua fiel à legalidade da II República Espanhola derrotada na guerra civil, motivo polo qual fará neste período um especial seguimento das tomadas de posiçom política das instituiçons criadas polo galeguismo republicano (nomeadamente do Consello de Galiza, órgao do governo autónomo no exílio criado em 1944), apoiará as suas celebraçons políticas mais emblemáticas (aniversário do plebiscito do Estatuto de Autonomia de 1936 em 28 de Junho, lembrança em 17 de Agosto das pessoas assassinadas no levantamento militar franquista [Dia de Galiza Mártir], festividade do 25 de Julho como Dia Nacional de Galiza, etc.) e contribuirá também para as homenagens às suas principais figuras: desde a celebraçom do 80º aniversário de Ramón Otero Pedrayo em 1968 (agente que acumula o maior capital simbólico de todos os que, no interior, dirigem o grupo

6. "Non son pois os galegos refugadores a ultranza dunha *nacionalidade que nós [sic] é común a todos os habitantes de Iberia, Portugal incruído*. Sómolo, sí, dos rexímenes que instaurados [a]o degaro da vontade ommímoda [sic] de gobernantes que[,] pechos [a]os nosos reclamos, aprícannos métodos e sistemas que conducen a Galicia a duras e inxustas continxencias.

Unha cousa é a Nación como tal, e outra moi distinta o Estado. *A Nación é a terra, a língoa, [a] cultura e o home*. O Estado son as leises, os gobernantes, a burocracia e todo [o] artellamento montado pra adeministrala" (Editorial: "O Noso Nacionalismo", *El Correo de Galicia* [*CdG*], nº 89 15-07-1969, pág. 3; itálicos meus).

Galaxia), até a comemoraçom dos 25 anos da morte no exílio de Daniel Rodríguez Castelao, em 1975.

Ainda no referido ao discurso de *El Correo de Galicia* sobre o campo político, salientam as colaboraçons periódicas, a maneira de editorial, de Gerardo Álvarez Gallego, figura viva mais destacada do Partido Galeguista criado na cidade de Ponte Vedra em Dezembro de 1931, acolhido em Miami despois da Guerra Civil e reconhecido pola comunidade exilada na diáspora como o guardador da memória do período republicano e como o guieiro político do velho galeguismo.

Ao lado desta voz do galeguismo político da década de trinta, destacados membros do grupo Galaxia (que funciona na publicaçom como o referente principal no campo literário da Galiza) colaborarám neste período tanto en *El Correo de Galicia* como nos vários actos culturais da colectividade galega no Mar del Plata (por exemplo nas "Jornadas Patrióticas" organizadas cada 25 de Julho polo Centro Gallego de Buenos Aires). Este labor de assistência cultural também vai ser desempenhado por membros dos jovens partidos de esquerdas criados na primeira metade da década de sessenta, como Xosé Luis Méndez Ferrín (professor de literatura espanhola num liceu viguês e escritor ligado ao nacionalismo comunista de orientaçom marxista da Unión do Pobo Galego [UPG]), que actua como mantedor dos "Xogos Froraes do Idioma Galego" organizados pola colectividade bonaerense em 1968.

Ainda no campo cultural, em *El Correo de Galicia* documentamos o apoio logístico e económico prestado pola diáspora bonaerense aos mais ambiciosos projectos do galeguismo institucionalizado do interior (restauro da Casa de Rosalia em Padrom e da sede da RAG na corunhesa rua Tabernas, por exemplo), assi como a outros projectos promovidos polos agentes da esquerda clandestina, quer os ligados a grupos nacionalistas (como à UPG antes citada, ou ao Partido Socialista Galego [PSG], cujo núcleo dirigente mantém fortes relaçons pessoais com Galaxia), quer a grupos com ligaçons políticas no ámbito do Estado Espanhol (sobretodo o Partido Comunista Galego [PCG], secçom galega do Partido Comunista Español criada em 1968 e liderado nos assuntos lingüístico-culturais polo também professor de literatura espanhola no ensino secundário e escritor Xesús Alonso Montero); projectos culturais estes últimos de carácter mais modesto de os compararmos com os promovidos por Galaxia, mas de difícil implementaçom por causa da situaçom política da Galiza (referimo-nos nomeadamente à ediçom de livros, alguns deles proibidos pola censura franquista).

Assi mesmo, ao lado de repertórios de tendência subsistémica como os exemplificados no enclave por V. L. Molinari[7], terám franco acolhimento nas

7. Referimo-nos a "práticas que, mantendo especificidades a respeito do sistema originário, nom pretendem impugnar a sua pertença a este (o que, provisoriamente e de forma insuficiente e

páginas desta publicaçom os repertórios social-realistas promovidos por esses grupos de esquerda tanto para o campo literário como para dous dos campos de nova criaçom no PSCG do tardofranquismo, o musical e o cinematográfico, campos estes que focam um público mais alargado que o literário e considerados portanto mais úteis para a didáctica sócio-política pretendida por estes grupos de esquerda[8].

Por mais que nas páginas de *El Correo de Galicia* conviva um alargado leque de colaboradores, repertórios e orientaçons do galeguismo (do interior e dos enclaves), documentamos no período em foco um progressivo aumento da presença das teses político-culturais e dos repertórios social-realistas sustentados polos jovens grupos de esquerda, coincidentes na estratégia de acçom por meio da actividade política com a prática do galeguismo do pré-guerra, referente este que conforma o ideário e condiciona em maior ou menor grau as tomadas de posiçom dos vários grupos actuantes no enclave de Buenos Aires.

No que à questom identitária di respeito, a língua da Galiza constituirá o elemento identificador diferencial fundamental da colectividade galega nos discursos veiculados através de *El Correo de Galicia*. Este carácter de principal material identitário atribuído ao galego é sustentado nesta publicaçom periódica apesar da sua prática bilingüe galego-castelhana e a despeito ainda de que a língua galega tenha muita menos ocorrência que o castelhano e seja utilizada de preferência para tratar assuntos lingüístico-culturais, para colaboraçons e para a reproduçom de textos literários. Segundo se desprende da análise do nosso corpus, podemos afirmar que a defesa do galego como língua própria da Galiza e principal elemento etno-identitário diferencial assenta, de maneira geral e ao igual que para os principais grupos actuantes na metrópole, no seu carácter *popular* (é a língua do povo, das camadas populares oprimidas) e *maioritário* (é a língua de 80% da populaçom da Galiza).

Porém, nos materiais deste periódico consultados, sobretodo naqueles devidos à editorial e aos agentes mais à esquerda do galeguismo rio-platense, a defesa do idioma está também claramente ligada ao desenvolvimento sócio-cul-

---

esquemática, se pode fazer equivaler a 'literaturas regionais' tal como entendidas, por exemplo, no contexto cultural ibérico)" (Torres Feijó, 2004: 429).

8. Ao lado de algumha referência ao movimento cine-clubista e a festivais de cinema como o de Ourense, as páginas de *El Correo de Galicia* prestam especial atençom ao processo de formaçom do campo musical galego, quer à escassa indústria discográfica (p. ex., s.a.: "Discos Gallegos", *CdG* nº54, 15-01-1968, pág. 8), às relaçons com o celtismo (p. ex., s.a.: "Bases do IV Festival del Miño. Canción del Mundo Celta", *CdG* nº 58, 15-04-1969, pág. 2) e com a cançom portuguesa (p. ex., s.a.: "La canción portuguesa comprometida: Una salida utópica a la desesperación", *CdG* nº 176, 13-03-1974, pág. 12), quer, sobretodo, ao fenómeno da "Nova Canción Galega", onde destacam figuras como Xavier e Vicente Álvarez, Benedito, Miro Casabella ou Xerardo Moscoso (p. ex., Redacción (Santiago): "Grandeiro éisito do Festival da Canción Galega", *CdG* nº 75, 15-12-1968, pág. 12). Para as estratégias culturais dos grupos políticos da esquerda no tardofranquismo vejam-se Samartim (2004) e Rodríguez Prado (2004).

tural e económico da Galiza (também do agrário e industrial) e constitui um elemento mais da tábua revindicativa (igual de central que a defesa da democracia, da autonomia ou do federalismo ibérico). Desta maneira, assi como a discriminaçom político-económica da Galiza é a ideia central que move a acçom política dos grupos mais activos do enclave para acabar com o atraso sócio-económico, a discriminaçom lingüística (nomeadamente a ausência do galego no ensino) é entendida aqui como a principal causa do complexo de inferioridade do povo galego (o auto-ódio) e umha das principais do atraso da Galiza (especificamente nos ámbitos educativo e cultural).

De acordo com isto, a defesa do uso do galego é feita nesta publicaçom em funçom deste ser um instrumento de libertaçom social (igual que os social-realistas ligados à esquerda do interior, sobretodo da nacionalista). Por isso, juntamente com a atençom ao processo de incorporaçom do galego à liturgia da Igreja Católica (contemplada nos acordos do Concílio Vaticano II) e à elaboraçom de materiais para este fim, juntamente com a demanda da recuperaçom da toponímia galega deturpada pola interferência do castelhano (e de passagem tentar reforçar o papel da RAG, propondo atribuir-lhe a autoridade para este labor), nas páginas desta publicaçom alcança umha posiçom de destaque a denúncia das perseguiçons e do trato discriminatório do uso público do galego e a reivindicaçom da inclusom da língua da Galiza no sistema de ensino.

Contodo, quando a nova "Ley General de Educación" de 1970 permite o ensino opcional do galego na etapa primária, esta lei (emanada dum regime ao qual nom é reconhecida legitimidade) é considerada insuficiente para acabar com o já referido atraso cultural da Galiza. Seja como for, esta publicaçom vai acolher mui positivamente o que os seus principais colaboradores entendem como um novo Renascimento Cultural e da consciência diferenciada da Galiza, fazendo-se eco do "optimismo lingüístico" defendido especialmente polo galeguismo do interior chefiado por Galaxia (para este optimismo também contribuem os vários cursos optativos de idioma galego realizados em numerosos liceus da Galiza, ou organizados por várias associaçons culturais ligadas com os grupos clandestinos de esquerdas).

De qualquer maneira, a ambigüidade das marcas delimitadoras próprias do PSCG (tanto na metrópole como no enclave bonaerense), fai que ao lado da consideraçom da língua galega como elemento etno-identitário fundamental e de discursos que defendem o carácter de "norma sistémica" para o uso do galego (também em castelhano)[9], *El Correo de Galicia* pratique um uso bilingüe

9. Sobre o conceito de norma sistémica, elemento "que permite balizar cada um desses sistemas, ou, segundo os casos, programas e elaboraçons proto-sistémicas", veja-se Torres Feijó (2004: 429-430). Sobre a instabilidade e ambigüidade na consideraçom da língua galega como norma sistémica no campo literário, confronte-se o dito por Alberto Míguez na recensom à "Escolma posible" de Castelao feita por Mariano Dónega e publicada por Galaxia em 1964 (*CdG* nº 57, 29-02-1968, pág.

galego-castelhano (e mesmo, tal como indicámos, dê preferência a este último idioma). A realidade lingüística do país de acolhida, monolíngüe em castelhano, deve condicionar sem dúvida esta escolha mas, além disto, estes usos bilingües encontram apoio também na ideia defendida no interior da Galiza por grupos de esquerda com vinculaçons estatais (PCG) e por alguns galeguistas do enclave bonaerense, que entendem o bilingüísmo como um elemento positivo, quer em funçom de critérios pedagógicos quando referido à sua inclusom no novidoso campo do ensino (onde a situaçom de partida é o monolingüísmo em castelhano e onde a defesa dumha formaçom bilíngüe é feita em funçom do maior grau de competência intercomunitária que esta pode proporciona à cidadania), quer em funçom do iberismo tam caro ao galeguismo de pré-guerra, defensor da Galiza como elo de uniom com Portugal e chave da unidade ibérica.

Com um discurso identitário assente na tradiçom do galeguismo político anterior à Guerra Civil, *El Correo de Galicia* recolhe também a ideia fundacional deste movimento consistente na irmandade e na unidade lingüístico-cultural galego-luso-brasileira. Assi, juntamente com a ideia central do galego como língua popular e maioritária, reivindica-se para a língua da Galiza desde as páginas desta publicaçom a sua tradiçom medieval (a língua dos cancioneiros e dos trovadores) e a projecçom internacional proporcionada pola alegada pertença a um mesmo sistema lingüístico que o português e o brasileiro (nom raro introduzida como elemento de utilidade em confrontaçom com o castelhano)[10].

Ao lado desta assunçom da unidade lingüística galego-luso-afro-brasileira como exemplo do carácter ecuménico da cultura galega, encontramos mais freqüentemente tomadas de posiçom que reclamam a unidade de acçom política

7) "Me resulta, en pri[m]er lugar, muy difícil saber lo que se entiende por libro gallego. ¿Escrito EN gallego? ¿Escrito por un gallego? ¿Escrito sobre un tema gallego? Es un tema espinoso. A primera vista cualquiera de los tres factores puede otorgar galleguidad a una publicación. Incluso el hecho material de ha[b]er sido impreso y editado en Galicia", com o seguinte texto sem assinar, e portanto responsabilidade da publicaçom: "Para los que *sostenemos que no puede consideraras[e] el libro gallego aquel impreso en otro idioma que no sea el nuestro*, este libro puede considerarse dentro del conjunto de volúmenes editados en castellano y que contemplan aspectos directamente ligados a nuestra nación" ("Presentase en la tierra el libro 'La antigua Galicia' [Buenos Aires, Nós, 1974]", *CdG* nº 179, 10-06-1974, pág. 1; itálicos meus).

10. Sobretodo para os agentes nacionalistas do enclave que giram em volta da Irmandade Galega integrada na agrupaçom A Terra: "[a língua castelhana,] si ben é falada por douscentos millóns de humáns, non ten con élo sobor da nosa ningunha ventaxa pois o galego ten tamén un número similar de falantes dende Estaca de Vares hasta o sul de Portugal, ós que se engade o colar das illas Azores, Madeira, e Cabo Verde, engadíndolle no continente americán o Brasil, no africán a Guinea Portuguesa, Angola e Mozambique e sumándolle, no asiático, Timor, Goa e Macao" (Daniel Nogueira: "Defender o idioma é a prioridade número un", *CdG* nº 153, 15-05-1972, pág. 3); além disto, "Galiza ten, ademáis do dereito, a outa responsabilidade histórica de se integrar culturalmente no esteso mundo portugués-brasileiro, xa que ela foi matriz xermoladora do verbo e a cultura que hoxe campa esplendente e vizoso [sic] nesas terras irmáns" (Mouses da Presa: "Reflesións Encol do Idioma Galego-Portugués", *CdG* nº 166, 15-05-1973, pág. 6).

entre galegos e portugueses, apelando nom só à origem comum mas principalmente à identidade de regimes ditatoriais; após a Revoluçom dos Cravos de 1974 e a chegada da democracia a Portugal este apelo de irmandade galego-portuguesa tem também muito de desejo de emulaçom.

No que di respeito a modelos e usos lingüísticos, nas páginas de *El Correo de Galicia* é claramente periférica qualquer preocupaçom normativa; a editorializaçom e os colaboradores do enclave utilizarám, por seu lado, um modelo lingüístico caracterizado pola continuidade com os usos herdados do período de pré-guerra. Som praticamente inexistentes as referências às várias propostas de codificaçom que os grupos mais institucionalizados na metrópole tentam impor ao conjunto do PSCG nesta altura, e à relaçom do produto resultante dessa codificaçom com os modelos luso e brasileiro: apenas a breve notícia da publicaçom das *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* pola RAG em 1971 e nom encontramos nengumha referência à integraçom galego-portuguesa proposta em 1973 polo galeguista português Rodrigues Lapa no artigo "A recuperação literária do galego" (*Colóquio/ Letras* 13, Julho, 1973: 5-14 e *Grial* 41, Julho-Setembro, 1973: 278-287). Encontramos, si, juntamente com algumhas referências à má qualidade do galego falado por causa das interferências do castelhano e do esquecimento de traços comuns galego-portugueses, várias notícias referidas à criaçom do Instituto de la Lengua Gallega (ILG), instituiçom universitária à qual é atribuído nesta publicaçom o papel central na fixaçom do idioma, e nom apenas no campo do ensino, em prejuízo da Academia (vid. Samartim, 2005)[11].

Ao igual que nos discursos da esquerda clandestina na Galiza, nas páginas desta publicaçom a estratégia política condiciona a focagem da questom lingüístico-identitária; o centro do debate é ocupado aqui pola superaçom do marco político e as suas repercussons na língua e na cultura, e nom pola questom codicológica, que ocupa umha posiçom mais periférica que no conjunto dos discursos galeguistas na metrópole e mais secundarizado ainda que no discurso dos grupos da esquerda antifranquista (Samartim, 2004). Este é um dos principais elementos diferenciais dos discursos presentes em *El Correo de Galicia* com respeito aos do PSCG no interior. No enclave, o seguimento da própria tradiçom e do ideário do galeguismo republicano anterior à guerra civil de 1936-1939 contribui para umha maior fidelidade ao discurso político-ideológi-

11. "Con el 'Instituto de la Lengua Gallega' ha nacido, por fin, el organismo competente, capaz de fijar definitivamente nuestro idioma literario, de acabar con la anarquía ortográfica que aún venimos padeciendo y de darle al gallego todo el prestigio de idioma culto, que tiene bien merecido" (Xosé Morente: "La Universidad Gallega más cerca de su pueblo", *CdG* nº 137, 15-07-1971, pág. 4); e ainda: "La función del mismo [do ILG] tenderá a obtener la unificación idiomática y editar los textos idóneos para la enseñanza del gallego en los diversos niveles de la educación" (s.a.: "Fundose en Santiago el Instituto de la Lengua Gallega", *CdG* nº 140, 30-08-1971, pág. 10).

co do galeguismo de pré-guerra, ao discurso lingüístico-identitário e mesmo a similares usos lingüísticos que nos anos trinta.

Esta fidelidade aos postulados do galeguismo de pré-guerra (juntamente com a avançada idade da maioria dos seus agentes, a distância geográfica com respeito à Galiza e o estabelecimento definitivo nos países de acolhida que caracteriza em geral a emigraçom galega à América), pode explicar que os grupos do enclave bonaerense, cujos capitais económico e simbólico contribuírom de maneira fundamental ao mantemento do PSCG durante o franquismo, nom tivessem desempenhado como tais praticamente nengum papel na passagem do regime franquista para o regime autonómico, processo político que assenta na transiçom à democracia parlamentar e nom na ruptura com a ditadura e a restauraçom da legalidade republicana e que está caracterizado na Galiza pola oposiçom do nacionalismo de esquerda, a debilidade organizativa do galeguismo político e a chefia de partidos de ámbito estatal; isto quiçá explique que, ao contrário do acontecido em Euscádi e Catalunha, a instauraçom da autonomia na Galiza nom implicasse a recuperaçom, nem simbólica, das instituiçons autonómicas nascidas da II República Espanhola, nomeadamente do Consello de Galiza criado por Castelao no exílio americano do Mar del Plata.

BIBLIOGRAFIA

BASSEL, Naftoli (1991): "National Literature and Interliterary System", *Poetics Today*, 12, 4, pp. 773-779.

EQUIPO GLIFO (1998): *Diccionario de termos literarios*. [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, vol. II (e-h), pp. 71-72 (acessível em http://www.cirp.es/res/dtl/index.html, última consulta 04/11/06).

PEÑA SAAVEDRA, Vicente (dir.) (1998): *Repertorio da prensa galega da emigración*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Arquivo da Emigración Galega.

RODRÍGUEZ PRADO, Maria Felisa (2004): "Inovaçons repertoriais no campo cultural galeguista na década de 70 e as transferências do mundo luso-afro-brasileiro", em *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra (acessível em http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel53/Felisa_Rodriguez_Prado.pdf; última consulta 04/11/2006)

SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2004): "Presença e referência portuguesas nas estratégias sócio-culturais dos grupos políticos na Galiza tardofranquista", em *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra (acessível

em http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/Roberto_Samartim.pdf; última consulta 04/11/2006).

SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2005): "Ideia de língua e vento português na Galiza do tardofranquismo: O caso de *Galaxia*", *Agália* 83/84, pp. 9-50 (acessível em www.agal-gz.org, última consulta 04/11/2006).

TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004): "Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais", em Anxo Abuín e Anxo Tarrío (coords.): *Bases Metodolóxicas para unha Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela, USC, pp. 423-444.

"O QUE ESCREVER QUER CALAR"?

Terezinha de Jesus Bellote Chaman
Universidade Estadual Paulista

Resumo: Este artigo pretende discutir a leitura como produção de sentido; propõe o encontro do leitor com o texto, fundindo os horizontes de expectativa, atualizando o texto. Tal discussão visa a alertar o leitor: para novas pesquisas de leitura, de comunicação midiática, neste caso, mídia impressa; para o processo de intertextualidade temático-textual, presente na matéria jornalística crítica

Palavras-chave: mídia impressa, intertextualidade, leitura, sentido, tessitura.

I - Introdução:

A linguagem é o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta contra a existência; um fio profundamente tecido na trama do pensamento; o tesouro da memória e a consciência vigilante, transmitida de geração a geração. Ela é forma propriamente humana da comunicação, da relação com o mundo e com os outros, da vida social e política, do pensamento e das artes. A linguagem permite à inteligência: comunicação, informação, memória cultural, transmissão, inovação, ruptura. Sendo assim, ela cria, interpreta e decifra significações, de forma mítica ou lógica, mágica ou racional, simbólica ou conceitual. Mas, saber comunicar-se numa língua exige muito mais que simplesmente domínio das palavras e da gramática. Saber comunicar-se numa língua exige pertinência e colaboração. Duas pessoas não dominam exatamente o mesmo repertório de recursos lingüísticos, nem que sejam falantes notáveis e compartilhem o mesmo nível de formação sociocultural.

As diversas crises dos anos 60, que deram lugar a formas do novo jornalismo são um bom exemplo de como a ruptura de fronteiras fecundou a criatividade informativa no campo do jornalismo, especialmente em gêneros como o artigo de opinião, impulsionando a adoção de uma nova retórica, em que cada palavra significa uma sentença, de morte ou de vida. Enfim, o que "escrever quer calar"? No dizer de Juremir M. da Silva: "Escrever implica resgate da ambigüidade de toda língua natural. Algo que só se mostra inteiramente pela expressividade radical da palavra compreendida como uma arma" (2002, p. 51).

Na leitura da matéria *Por via das dúvidas, preparemo-nos*, de Mauro Chaves, procuramos refletir muito bem o que diz o filósofo Jacques Derrida, que nos lembra a palavra escrever, num sentido mitológico, com a acepção de remédio... ou veneno. E por dedução, a questão central é saber se escrever é conveniente ou inconveniente? Cura ou mata? Liberta ou engana? Forma ou deforma? É expressivo ou inexpressivo? *Por via das dúvidas, preparemo-nos* é o aviso que o jornalista nos dá à entrada do texto. Todo jornalista experiente sabe que escrever é omitir por escolha e que o domínio profundo do texto, e somente ele, permite o exercício dos implícitos. A leitura naïve? Jamais atinge os segredos do texto. Vincent Jouve, em *A leitura*, abre-nos os olhos para a leitura crítica, ela e somente ela permite o exercício da comunicação pelas entrelinhas. Ela, somente ela, leva-nos à decifração do texto. Embasados na **Estética da Recepção** e em autores como Iser, Jauss, Jouve, buscamos mergulhar na profundidade das palavras, no entrelaçamento das redes de sentido que afloram no diálogo com o texto. Através dele, os vazios são preenchidos, a partir das relações feitas. E concretizam-se as palavras de W. Iser, em sua obra *O ato da leitura*: "à medida em que lê, o leitor vai aumentando seu horizonte de expectativa" (1996, p. 79). Instaurado o diálogo com o texto, instaurado é também um processo metaligüístico do acautelar-se... por via das dúvidas, para não se deixar enganar pelas redes dos tantos textos que teceram o TEXTO, para não se deixar fisgar pelas teias de tal tessitura e ser por elas... devorado. E fomos redescobrindo, nas malhas do tecido do texto, que ler é expandir o texto, sem descaracterizá-lo. Ler é produzir sentido, é criar sentido, é ampliar sentido. Ler é apreender e o sucesso dessa apreensão é a formulação de algo em nós, é a constituição do sentido, como diz Iser:

> A constituição de sentido que acontece na leitura, não só significa que criamos o horizonte de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto; ademais, a formulação do não-formulado abarca a possibilidade de nos formularmos e de descobrir o que até esse momento parecia subtrair-se à nossa consciência (1996, p. 79).

E aí está a grandeza de se ler um texto criticamente. E aí está o alerta ao leitor da mídia impressa, objeto da presente discussão, nesta pesquisa.

II - Desenvolvimento:

Passemos ao jogo lingüístico de: *Por via das dúvidas, preparemo-nos*, matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, pA2 Edição Brasil, Caderno Editoria de Opinião, aos 21/08/04, assinada por Mauro Chaves. Para atingir a pluralidade do texto, temos de fazer uma travessia, cortá-lo transversalmente, alcançar as redes de sentido, dominar o processo de análise e de síntese, enfim,

desconstruí-lo. Afinal, quem escreve monta. Quem lê desmonta. À luz de Derrida:

> Um texto só é um texto se ele oculta, ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano (1991, p. 7).

O texto se cala diante de seu próprio criador. Mas... perguntamos nós, leitores críticos, atentos, ativos, não meros receptores da palavra impressa: **o que escrever quer calar**? Quantas implicitações podemos e devemos fazer ante tal matéria? Que tipo de alerta há no título? Preparemo-nos: para quê? Quantos textos há no TEXTO? Que diálogo podemos abrir entre tais textos? Que tipo de repertório o leitor tem de ter? Por que o *itálico*? Um leitor adolescente faria o diálogo? Um leitor desavisado notaria o itálico? Por que há frases suspensas? Qual o contexto do texto? Por que os Lusíadas estão aí? E os rolinhos de lula ao molho de cana? Estaria Mauro Chaves brincando com o texto? Ou há um significado histórico, político, social muito grande, debaixo do véu que encobre a aparente confusão de gêneros? Se o leitor não conhecer o mecanismo do texto, pode jogar com ele? Qual o vetor, a linha que encaminha a leitura do texto? **Por via das dúvidas, preparemo-nos**... exorta-nos Mauro Chaves.

Ou seja, por causa das incertezas, das suspeitas... premeditemos, predisponhamo-nos, armemo-nos... Então, comecemos pela concepção de texto, atualmente adotada pela Lingüística Textual: todo texto é plurilinear na sua construção e sob o ponto de vista da recepção, todo texto é um hipertexto. No presente caso, matéria jornalística, há informações de *background* a serem observadas, como indicativos de uma boa leitura.

A matéria em estudo apresenta três dimensões, que se superpõem e se imbricam, num "fazer" intencional de três tipos textuais:

a – narrativo– argumentativo;

b – narrativo–épico;

c – injuntivo ou diretivo.

Por via das dúvidas, penetremos, no "fazer" narrativo–argumentativo, atualizado através da organização ideológica dos artifícios que pretendem convencer, com marcas de superfície, extremamente visíveis. Apeguemo-nos ao sistema temporal do verbo, que permite indicar, segundo Weinrich, além da atitude comunicativa, a perspectiva e o relevo. Harald Weinrich, lingüista alemão, toma os tempos verbais como base para a distinção entre dois tipos de atitude comunicativa: "o mundo comentado" (ou comentário) e o "mundo narrado" (ou relato). No texto em estudo, encontram-se quinze verbos no

mundo narrado e vinte e quatro verbos no mundo comentado. No mundo comentado, o autor do texto compromete-se com o que enuncia; no mundo narrado, sua atitude é de distância de seu discurso, ele apenas relata fatos, sem intervenção direta, revelando o não-comprometimento do jornalista sobre o fato noticiado; quem o afirma é uma outra voz introduzida no discurso (polifonia), uma fonte autorizada: "[...] questão poderia ser até objeto de mera lucubração acadêmica, se os fatos de nossa política contemporânea não levassem a constatar [...]"

Preparemo-nos, exorta-nos Mauro Chaves. Aludindo ao duplo sentido do preparemo-nos, desvendemos o valor ambíguo da palavra, sob cuja pele há cifras e códigos. Liberemos o sentido último do texto, que nos cabe como leitores críticos e não desavisados. Penetremos no "fazer" injuntivo (diretivo) aqui presente, através das receitas para preparação de pratos com indicativos tais como: molho de cana, pepino, rolinhos, lula, tequila, aguardente, cachaça, trutas, canjebrina, embrulhadas, banho-maria... Sabemos ser o signo lingüístico múltiplo e não unívoco. Salada de pepino à tequila. Rolinhos de lula ao molho de cana. Trutas à canjebrina embrulhadas. Então, o que escrever quer calar?

A leitura é um rio sem discurso, se eu não juntar as partes. Por via das dúvidas... preparemo-nos. Recordemos Camões, in *Os Lusíadas*, Cantos II, 111; VIII, 63; VI, 57; X, 54, deslizando sutilmente no "fazer" narrativo-épico do texto, que ora se desconstrói. No canto II, Baco prepara suas armadilhas. No VIII, o deus do vinho trama contra os portugueses, instigando os chefes locais contra eles. No canto VI, Baco se reúne com Netuno, o deus do mar, para tramar contra os portugueses (2º concílio dos deuses). Netuno faz desencadearem-se os ventos contra os navegantes, mas eles são contidos pelos encantos de Vênus e das Nereidas. No último canto, durante o banquete que Tétis oferece aos portugueses, uma ninfa canta profecias sobre os feitos de Portugal, posteriores à viagem de Vasco da Gama. Finalmente, em viagem feliz, os navegantes voltam à terra natal. Camões encerra o poema, lamentando o estado de decadência do país e conclamando novamente o rei, como já fizera na dedicatória, a uma grande empresa de salvação nacional.

Qual o jogo do texto? Quais as alegorias implícitas? **O que escrever quer calar**? Seria o poder orgiástico? Remeter-nos-ia a "Baco", deus dos vinho e dos descomedimentos? Os "portugueses" não perderam a razão. Por quê? Seria a força da vontade popular, que conclama o rei a uma grande empresa de salvação nacional, como já fizera na dedicatória do poema? Por que o pensamento é suspenso sete vezes, não se finalizando o raciocínio argumentativo do "fazer" intencional, no primeiro tipo textual proposto?

> [...] os irmãos do prefeito assassinado puderam, enfim, **ser**; [...] por quem ocupa o mais **alto**; [...] com a Casa Civil, e foi aí que se descobriu todo **o**; [...] por trás desse inacreditável patrulhamento não estão apenas **os**; [...] havia apoiado maciçamente **a**; [...] a notória relação **entre**; [...] seja o da necessidade reeleitoral que alguns ministros já **estão [...]**

Reiteramos... **o que escrever quer calar**? Estaria implícito no detalhe do texto? Preparemo-nos. No contexto político-cultural, a possibilidade da edição de um tipo de censura à imprensa. Chaves faz remetência ao leitor: o que aconteceu nos anos 70/80 pode acontecer novamente? Por via das dúvidas... **preparemo-nos**.

No unir das partes, emerge o sentido, o jogo do texto, o significado da energia construtora que emana do grande **TEXTO** e da interligação do "fazer" intencional das dimensões que se superpõem e se imbricam. O texto se contenta em dar indícios: ao leitor compete inferir o sentido global, ou seja, a construção nada inocente da matéria jornalística proposta.

Em síntese, o texto assim se estrutura: os episódios do mundo narrado referem-se ao Prefeito de Santo André: Celso Daniel; às propinas de Waldomiro Diniz; à reunião para discutir as novas diretrizes introduzidas nas leis de incentivo à cultura. São seguidos de quatro episódios do mundo comentado, sendo que o terceiro deles apresenta uma muito bem articulada e estratégica metáfora temporal ("poderia até ser"), referindo-se ao "autoritarismo" derivado da "ignorância".

Costurando o tecido do texto, três receitas com palavras altamente semiotizáveis e, na urdidura do texto, quatro fragmentos de cantos pares de Os Lusíadas, que traduzem armadilhas de Baco contra a força e a coragem dos portugueses. Estas culminam na vitória dos lusos. Tudo implícito e bem amarrado numa grande metáfora. Vencem os portugueses (metaforicamente: quarto poder) pelo atrevimento heróico, pela determinação, pela confiança no homem. Triunfam sobre as histéricas explosões de Baco, embora seu discurso tente persuadir os deuses marinhos a destruírem os lusos (metaforicamente: imprensa). Baco é vencido. A razão vence à desrazão.

III - Conclusão:

Temos então uma intencionalidade construída lingüisticamente, expressa não só pelas formas do dizer como também pelos conteúdos dos variados textos. Assim, apesar de a mídia impressa, especialmente vinculada ao poder jornalístico de grandes veículos, ser de acesso a uma classe privilegiada, é dirigida à coletividade. Compete-lhe transformar os acontecimentos que surgem e refletem o dinamismo da sociedade, compete-lhe abrir o diálogo com

a opinião pública, mas encerra uma relação de diálogo com o Estado. Se todo texto é um ponto de encontro; se a linguagem é sempre o ponto de encontro de muitas linguagens; se a leitura é múltipla, no sentido de que o texto escrito instaura uma rede de significados e os remete ao universo de quem lê, o leitor é um "caçador que percorre terras alheias". Decretada está a morte do autor. Instaurada está a liberdade (não-absoluta) do leitor. **O que escrever quer calar**? Desvendar os segredos do texto é tarefa de cada leitor, depende apenas de suas práticas de leitura: inocentes e/ou lúcidas. **O que escrever quer calar**? Caçador, corra à caça dos sentidos. Só depende de você. Descubra a energia construtora de sentido, sob a pele da matéria jornalística crítica! Exerça sua inteligência crítica e, por conseqüência sua cidadania. Em verdade, em verdade, a linguagem permite à inteligência: comunicação, informação, memória cultural, transmissão, inovação, ruptura. É saber ler! Por via das dúvidas, preparemo-nos.

BIBLIOGRAFIA

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.): *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002.

CHAVES, Mauro: *Por via das dúvidas, preparemo-nos*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 21 agosto 2004. Caderno Editoria de Opinião, p. A2 Ed. Brasil.

DERRIDA, Jacques: *A farmácia de Platão*, São Paulo, Iluminuras, 1991.

ISER, Wolfgang: *O ato da leitura; uma teoria do efeito estético*, Trad. Johannes Kretschmer, São Paulo, Ed. 34, 1996 (2v).

JOUVE, Vincent*: A leitura*, Trad. Brigitte Hervor, São Paulo, Ed. UNESP, 2002.

KOCH, I. V: *A inter-ação pela linguagem*, São Paulo, Contexto, 2001.

MELO, José Marques de: *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*, Campos do Jordão, Mantiqueira, 2003.

Actas do VIII Congresso Internacional da Associação Internacional de Lusitanistas

Santiago de Compostela • Galiza • 18/23 de Julho • 2005

2018

índice volume 3

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

O Drummond Português
Helder Macedo 1937

CONFERÊNCIA DE ENCERRAMENTO

Galiza, uma identidade, uma cultura
Ramón Villares 1955

COMUNICAÇÕES

A literatura infanto-juvenil galega no tardo-franquismo
Carlos González Figueiras 1973

O sujeito da minoria: multiculturalismo e hibridação no programa governamental brasileiro 'Fome Zero'
Dina Maria Martins Ferreira 1983

Teresa Margarida da Silva e Orta: *Lectiones in fabula*
Maria da Conceição C. M. Gonçalves Matos Flores 1993

O discurso (lingüístico-)identitário e a Lusofonia em "El Correo de Galicia" (1968-1975)
Roberto López-Iglésias Samartim 2001

"O que escrever quer calar"?
Terezinha de Jesus Bellote Chaman 2011