

Crítica de Arte e Democracia: diálogo com Howard Becker

Pedro Dolabela Chagas

Poesia, Corpo da Potência. Poética e Potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues

Francisco Saraiva Fino

Formas de Autorrepresentação e Mutações Contemporâneas da Literacia. Construir um Bilhete de Identidade Personalizado

Carina Infante do Carmo

No Meio do Caminho Havia Cadernos: Oralidade, Língua e Literatura na Guiné-Bissau e em Moçambique

Robson Dutra

A Linhagem de Nabuco

Claudete Daflon dos Santos

Baudelaire em Murilo

Ulisses Infante

Regionalismo e Modernismo. Diálogos entre Velhas Pragas e Modernos Localismos

André Tessaro Pelinser

Autoria Feminina na Revista Portuguesa *Presença*, *Folha de Arte e Crítica* (1927-1940)

Rita de Azevedo

Jardins, Vinhas e Mouros no Trobar Satírico Galego-Português

Paulo Roberto Sodré

A Bandeira Sueva do Reino da Galiza Revista

Tomás Rodríguez Fernández

AGÀLIA

REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA



número

102

2º semestre 2010

DIREÇÃO:

Roberto López-Iglesias Samartim

Universidade da Corunha;
Galabra (Univ. Santiago Compostela, USC)

M. Felisa Rodríguez Prado

Universidade de Santiago de Compostela, Galabra

CONSELHO DE REDAÇÃO:

M. Carmen Villarino Pardo

Universidade de Santiago de Compostela, Galabra

Pablo Gamallo Otero

Universidade de Santiago de Compostela

Rosa Verdugo Matès

Universidade de Santiago de Compostela

Luís García Soto

Universidade de Santiago de Compostela

M. Teresa López Fernández

Universidade da Corunha

Carlos Velasco Souto

Universidade da Corunha

Xerardo Pereiro Pérez

Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)

Vanda Anastácio

Univ. de Lisboa

Maria das Dores Guerreiro

I.U. de Lisboa (CIES-ISCTE)

Antón Corbacho Quintela

Univ. Federal de Goiás; Galabra (USC)

Graziella Moraes Dias da Silva

Univ. Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Márcio Ricardo Coelho Muniz

Univ. Federal da Bahia

M. Adriana Sousa Carvalho

Univ. de Cabo Verde

Mihai Iacob

Universitatea din Bucuresti

CONSELHO CIENTÍFICO:

Elias J. Torres Feijó - USC, Galabra

José Luís Rodríguez - USC

Isabel Morán Cabanas - USC

José António Souto Cabo - USC

Arturo Casas Vales - USC

Marcial Gondar Portasany - USC

Francisco Salinas Portugal - Univ. da Corunha

Celso Álvarez Cáccamo - Univ. da Corunha

José-Martinho Montero Santalha - Univ. de Vigo

Carlos Garrido - Univ. de Vigo

Álvaro Iriarte Sanromán - Univ. do Minho; Galabra (USC)

Carlos Costa Assunção - UTAD

Teresa Sousa de Almeida - Univ. Nova de Lisboa

Inocência Mata - Univ. de Lisboa

António Firmino da Costa - I. U. de Lisboa (CIES-ISCTE)

Gilda da Conceição Santos - UFRJ; Real Gabinete Port. de Leitura

Júlio Barreto Rocha - Univ. Federal de Rondônia

Yara Frateschi Vieira - Univ. Estadual de Campinas

Raul Antelo - Univ. Federal de Santa Catarina

Teresa Cruz e Silva - Univ. Eduardo Mondlane

Onésimo Teotónio de Almeida - Brown University

Tobias Brandenberger - Universität Göttingen

Carlos Taibo Arias - Universidad Autónoma de Madrid

AGÁLIA. REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

ISSN: 1130-3557

DEPÓSITO LEGAL: C-250-1985 (versão papel)

EDITA: Associação Galega da Língua (AGAL)

URL: <http://www.agalia.net>

ENDEREÇO-ELETRÓNICO: revista@agalia.net

ENDEREÇO POSTAL: Rua Santa Clara nº 21

15704 Santiago de Compostela (Galiza)

PERIODICIDADE: Semestral (números em junho e dezembro)

ASSINATURA

(https://espaciosseguro.com/agalia/inscricao_agalia.html)

Versão eletrônica (2 números/ano): 20€

Versão impressa (2 números/ano):

<i>Estado Espanhol</i>	20€ Sócios/as AGAL	30 € Não Sócios/as
<i>Europa</i>	28€ Sócios/as AGAL	38€ Não Sócios/as
<i>Resto do mundo</i>	31€ Sócios/as AGAL	41€ Não Sócios/as

Contacto: agalia@agal-gz.org

Envio de originais: <http://www.agalia.net/envio.html>

Normas de Edição no fim do volume e em

<http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>

SUMÁRIO

Nota da redação	5
Crítica de arte e democracia: diálogo com Howard Becker <i>Art Critique and Democracy: Dialogue with Howard Becker</i> Pedro Dolabela Chagas	7
Poesia, Corpo da Potência. Poética e potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues <i>Poetry, Potentiae Embodiment. Poetics and Potence from Anselm Kiefer and António Madureira Rodrigues.</i> Francisco Saraiva Fino	31
Formas de autorrepresentação e mutações contemporâneas da literacia. Construir um bilhete de identidade personalizado <i>Self-representation Forms and Contemporary Mutations of Literacy. Making a Personalized ID Card</i> Carina Infante do Carmo	55
No meio do caminho havia cadernos: oralidade, língua e literatura na Guiné-Bissau e em Moçambique <i>There Were Copybooks on the Road: Orality, Language and Literature in Guiné-Bissau and Mozambic</i> Robson Dutra	71
A linhagem de Nabuco <i>Nabuco's Lineage</i> Claudete Daflon dos Santos	91

Baudelaire em Murilo	117
<i>Baudelaire in Murilo</i>	
Ulisses Infante	
Regionalismo e Modernismo no Brasil: diálogos entre velhas pragas e modernos localismos	147
<i>Regionalism and Modernism in Brasil: Dialogues Between Old Plagues and Modern Localisms</i>	
André Tessaro Pelinser	
Autoria Feminina na revista portuguesa <i>Presença</i>, folha de <i>Arte e Crítica</i> (1927-1940)	169
<i>Women Authorship in the Portuguese Magazine Presença, folha de Arte e Crítica (1927-1940)</i>	
Rita Gisela Martins de Azevedo	
Jardins, vinhas e mouros no trobar satírico galego-português	195
<i>Gardens, Vines and Moors in Galician-Portuguese Satire</i>	
Paulo Roberto Sodré	
A bandeira sueva do Reino da Gallaecia revista	221
<i>Suebic Flag of Gallaecia's Kingdom Revised</i>	
Tomás Rodríguez Fernández	

NOTA DA REDAÇÃO

Apresentamos neste volume 102 da *Agália* uma dezena de trabalhos procedentes do Brasil (6), de Portugal (3) e da Galiza (1) referidos à crítica da arte e da cultura, às ciências da educação, aos estudos literários e à cultura medieval.

Abrimos este número com o contributo do doutor Pedro Dola-bela Chagas, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sobre as relações entre a obra de arte, o público e o lugar institucional de mediação exercido pela crítica a partir do conceito de “mundo da arte” proposto pelo sociólogo Howard Becker. Por seu lado, também a análise das relações entre campos culturais está presente no trabalho do doutor Francisco Saraiva Fino, em que o professor da Universidade de Évora analisa de maneira contrastiva a obra plástica de Anselm Kiefer e a poesia de António Madureira Rodrigues à luz das teorias de Agamben e Sloterdijk.

As ciências da educação têm também presença neste volume 102 da *Agália* com o estudo de caso realizado pela doutora Carina Infante do Carmo, da Universidade do Algarve, sobre a relação existente entre as práticas discursivas autobiográficas em estudantes universitários e o conceito de identificação/ identidade derivado dos processos administrativos próprios do Estado moderno.

Os estudos literários ocupam metade do presente volume, com importantes achegas sobre diferentes aspetos relativos ao funcionamento da literatura nos PALOP, das literaturas brasileira e portuguesa, e da produção literária medieval galego-portuguesa. Assim, o trabalho do doutor Robson Dutra, da universidade brasileira de Unigranrio, aborda o processo de configuração de sistemas literários em situações caracterizadas pelo (pós-)colonialismo a partir da aproximação aos casos de Moçambique e da Guiné, levando em conta a função desempenhada por elementos como a oralidade ou a “Negritude”. Os trabalhos da doutora Claudete Daflon dos Santos (da Universidade Federal Fluminense) e do doutor Ulisses Infante (da Universidade Tecnológica Federal do Paraná) colocam o foco

na formação de produtores canónicos brasileiros e nas suas relações com os campos culturais europeus; no primeiro caso por meio do estudo da viagem de formação Joaquim Nabuco à Europa na virada dos séculos XIX-XX; e no segundo caso analisando as presenças de Charles Baudelaire na obra de Murilo Mendes. Por sua parte, André Tessaro Pelinser, investigador da Universidade Federal de Minas Gerais, avalia no seu texto a tradição crítico-historiográfica brasileira no que diz respeito à relação entre modernismo e regionalismo.

O artigo da doutora Rita de Azevedo, da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, faz um levantamento exaustivo da produção feminina na revista *Presença. Folha de arte e crítica*, editada em Portugal entre 1927 e 1940, e antecede os dous trabalhos sobre cultura medieval com que encerramos este volume. De uma parte, o doutor Paulo Roberto Sodré, da Universidade Federal do Espírito Santo, estuda elementos tópicos do *locus amoenus* nas cantigas satíricas galego-portuguesas através do levantamento das menções ao jardim e suas implicações nas cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores Pero Gomez Barroso, Roi Gomez de Briteiros e Estevam da Guarda. Por último, o etno-arqueólogo galego Tomás Rodríguez Fernández realiza uma interpretação contextual (a partir dos dados descritivos das fontes originais) e uma proposta reintegradora no quadro específico da cultura tradicional galaica da bandeira do reino Suevo, a primeira entidade (proto-)estatal ibérica medieval.

Roberto L. I. Samartim
Felisa Rodríguez Prado

Crítica de arte e democracia: diálogo com Howard Becker

Pedro Dolabela Chagas

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Resumo: Neste artigo abordamos as tensões políticas que permeiam a teorização contemporânea da função mediadora da crítica de arte, que se encontra hoje cindida entre o diálogo democratizante com o público empírico e a formação do público futuro – numa tensão cujo viés pedagógico tem persistido desde o romantismo. Definimos tal dicotomia como um conflito valorativo na avaliação das produções merecedoras de inclusão no debate artístico. A partir de um diálogo com o sociólogo norte-americano Howard Becker, analisamos o caráter compulsório da inscrição institucional da crítica, o que mitiga as suas pretensões à universalidade, à objetividade e, acima de tudo, ao distanciamento da atualidade calcado na confiança em seus próprios valores. Após situarmos as proposições de Becker em meio ao amplo movimento de releitura política da tradição estética ocorrido após 1968, defendemos a democratização do campo artístico como a referência político-normativa ideal para o debate artístico atual. Isso leva à proposição de que a dicotomia valorativa que hoje tensiona a crítica de arte pode ser destravada mediante o reconhecimento da finitude da crítica: na condição de *construção* operada por um observador pertencente a um sistema intelectual específico, a sua objetividade se mostra uma versão plausível de uma realidade inter-subjetiva, construída numa interlocução intra-institucional com o exterior da própria instituição, com consequências para a sua relação com a produção de conhecimento. Analisamos, por fim, como o reconhecimento desta condição livra a crítica da polarização político-valorativa ao reformular a sua relação com o universo dos objetos.

Palavras-chave: Crítica de arte – Crítica da cultura – Democracia – Epistemologia.

Art Critique and Democracy: Dialogue with Howard Becker

Abstract: The essay debates the political tensions that permeate the current theorization of art critique's mediating function, which is now split between the democratizing dialogue with the empirical public and the formation of the future public – a tension that has permeated its pedagogical bias since Romanticism. I define such dichotomy as a value conflict in the evaluation of the productions worthy of pertaining to the aesthetic debate. Departing from a dialogue with North-American sociologist Howard Becker, I analyze the compulsory character of critique's institutional inscription, which mitigates its claims to universality, to objectivity and, above all, to its right to distance itself from current reality by strictly believing in its own values. After situating Becker's propositions in the midst of the post-1968 movement of political re-reading of the aesthetic tradition, I defend the democratization of the artistic field as the ideal normative political reference for the current artistic debate. This leads to the proposition that the evaluative dichotomy that nowadays tensions the art critique could be unlocked through the admission of critique's finitude: as a *construction* operated by an observer that belongs to a specific intellectual system, its objectivity reveals itself as a plausible version of an inter-subjective reality, built in an intra-institutional interlocution with the institution's exterior, bearing consequences to its rapport with knowledge production. Finally, I analyze how the admission of this condition releases critique from that political-evaluative polarization by reformulating its relation with the space of objects.

Key words: Art critique – Cultural critique – Democracy – Epistemology.

Receção: 29-09-2011 / Admissão: 06-03-2012 / Publicação: 01-09-2012

CHAGAS, Pedro: "Crítica de arte e democracia: diálogo com Howard Becker". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 7-29.

Em sua mediação entre os escritores, as obras e o público, certo viés político permeou a trajetória da crítica de arte na modernidade. Distanciada do gosto mediano, selecionando as obras merecedoras de valor elevado e defendendo para a arte e para si um lugar social destacado, a crítica muitas vezes pretendeu moldar a recepção pública da arte, postando-se numa relação assimétrica com o público. Neste seu viés pedagógico, (utopicamente) através dela o público seria tutorado para o melhoramento da sua relação com a arte e, por extensão, com a sociedade – e com isso a crítica de arte cedo se transformou numa crítica da *cultura*.

Se esta descrição parece exagerada, resgatemos certas proposições de Friedrich Schlegel lançadas no momento histórico inicial de teorização da crítica como produção intelectual autônoma, em sua função social específica. No final do Século XVIII, Schlegel afirmava que a “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte [...] não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte” (Schlegel, 1994 [1797]: 91). Por aí se vê que a crítica desde cedo dotou o crítico de uma capacidade especial, ao descrevê-lo como possuidor de um *insight* poético que tornava a sua produção isonômica à do próprio artista. Schlegel seguia adiante, afirmando que o “homem autenticamente livre e cultivado teria de poder se afinar à vontade com o filosófico ou o filológico, o crítico ou o poético, o histórico ou o retórico, o antigo ou o moderno” (Schlegel, 1994 [1797]: 87) – por onde a associação entre os atributos “cultivado” e “livre” conferia um verniz político à erudição e sofisticação daquele “homem”. Que esse verniz era aristocrático, isso se constatava, por fim, na afirmação que “A república perfeita não teria de ser apenas democrática, mas ao mesmo tempo também aristocrática e monárquica; numa legislação de liberdade e igualdade o cultivado teria de suplantear e conduzir o inculto, e tudo teria de se organizar num todo absoluto” (Schlegel, 1994 [1797]: 83). Se não se pode, é claro, atribuir a *toda* a crítica de arte posterior este distanciamento aristocrático em relação aos padrões de gosto e expectativa medianos, tampouco se deve obscurecer a persistência, ora mais ora menos intensa, desta estética-política em parte substancial da crítica de arte moderna.

Pois muito, afinal, já foi escrito sobre os problemas relativos a esta assimetria entre a crítica e o público. Parte importante da produção dos Estudos Culturais nas últimas décadas veio criticar o seu “elitismo”, sob o risco permanente, porém, da imposição de dicotomias pelas quais a “baixa cultura” era privilegiada *contra* a “Grande Arte”, num jogo entre valores e contravalores. Tal jogo não pode senão permanecer indefinido: o debate valorativo não é resolvível pela explanação (uma vez que, no limite, valores carecem de objetividade) ou pelo recurso à análise dos objetos (pois toda tentativa de empirismo vem pré-condicionada pelo valor). Os argumentos se tornam circulares, girando das teorias aos objetos e vice-versa: ao invés de revigorar a crítica, o recente jogo dos valores apenas verticalizou o embate cultural.

Tal embate torna ainda mais obscura a função da crítica: que posição ela ocupa diante do público, qual é a sua fonte de autoridade, que instância de julgamento ela representa? Sabemos que tais respostas nunca são simples, mas neste trabalho defenderemos que uma redescritção dos procedimentos da crítica de arte pode ajudar a desfazer a alternativa reducionista entre “populismo” e “elitismo”, abrindo-lhe um lugar no qual ela não estaria confinada à reiteração dos valores e das práticas existentes, nem elevada à posição de instância judicativa “superior”. Inspirados pelo trabalho do sociólogo estadunidense Howard Becker, procuraremos pensá-la como uma *construção* do seu objeto feita mediante a análise da sua inserção no contexto artístico-social específico em que ele é produzido e lançado. Tal construção assume a participação do observador no quadro observado, admitindo a sua própria parcialidade e abandonando as suas pretensões ao realismo epistemológico – mas sem perder as suas pretensões à objetividade. Se, nela, o observador é internalizado ao quadro observado, isso não leva à privatização do juízo, impondo a responsabilidade do observador pela sua observação – pela sua transformação da obra de arte em objeto de análise. Com isso, uma objetividade mínima – uma objetividade-enquanto-diálogo – se colocaria como óbice à livre extensão do distanciamento aristocrático, ao incluir o crítico na construção do objeto da observação.

Howard Becker nos interessa por revelar os meandros institucionais da crítica, em seu pertencimento e participação no sistema da arte. Ele demonstra como a preservação ou transformação das instituições artísticas é uma das suas motivações centrais: mesmo a crítica antagonista ao *status quo* pretende estabelecer alguma posição institucionalmente legitimada e, desse modo, se tanto o cânone quanto o contracânone tomam a instituição como medida, fica mitigado o contraste radical entre eles. Esta dimensão polêmica das proposições de Becker se insere num contexto amplo de crítica ao legado estético do século XIX: desde finais dos anos 60, a dignificação das práticas artísticas “populares” levou a que os conceitos estéticos que fundamentaram a autonomização da “Grande Arte” fossem historicizados, o que fomentou um novo equilíbrio dos valores ao se *adicionar* a arte “popular” ao patrimônio artístico-cultural de relevo. Um bom exemplo deste procedimento é o trabalho do medievalista Paul Zumthor sobre a poesia oral, que comentaremos brevemente. Em que pese, porém, as conquistas de autores como Zumthor – com o caráter não-polarizador das suas proposições –, este reequilíbrio dos valores não impediu a polarização cultural das últimas décadas.

Tendo vindo, pois, na esteira de um processo generalizado de flexibilização dos valores artísticos, Becker nos oferece meios de escapar à dicotomia entre a radicalização daquela flexibilização e a reação contra ela. Se a democratização – radical e não-tutorada – dos processos culturais for admitida como referência político-normativa para a análise do fenômeno artístico, veremos que por ela não se trata de imobilizar o juízo crítico tornando-o subserviente aos valores do grande público, mas de constatar que, se fatos artísticos surgem e subsistem em contextos específicos, não se pode julgá-los à revelia da sua circulação social: qualquer atributo que se lhes confira não deve se apoiar nem em pressupostos definidos *a priori* nem nas propriedades imanentes do objeto, mas sim num cotejo entre eles e as condições que determinam os seus lugares em seus campos de inserção. Como estudo de caso (sugerido por Becker), tomaremos a análise de J. A. Sutherland das relações entre os romancistas ingleses e os seus

editores no século XIX, para propormos que à crítica cabe acompanhar os modos pelos quais as obras são lançadas e consolidadas como fatos sociais, nas teias de mediações que as envolvem. Aí a crítica se torna uma forma de *construção*, pois ela encontra os seus próprios fundamentos apenas ao longo do processo de observação do fenômeno: ao não aplicar-lhe princípios estabelecidos *a priori*, ela o explica *construindo-o* como um produto singular de uma observação singularizante.

Esta discussão nos levará, por fim, a discutir a responsabilidade do crítico pela construção do seu objeto. A concepção da crítica como construção envolve uma ética da crítica: pensada num vínculo estreito com a produção de conhecimento, a crítica passa a se colocar no mesmo plano dos acontecimentos, procurando compreendê-los em suas lógicas próprias e compreendendo a si mesma como uma espécie de *prática*. Ao admitir a sua própria finitude, ela passa a fomentar o conhecimento e o debate, assim abandonando a pretensão de instruir ou orientar o público.

1. Crítica e instituição: leitura de *Art Worlds*, de Howard Becker

A primeira elucidação sobre *Art Worlds* diz respeito à adoção do substantivo plural. Tão acostumados estamos a falar sobre *a* arte que a noção de “mundos” pode causar ruído, mas o caso é que, a partir da análise empírica dos contextos de produção e circulação social das diferentes artes, Becker concluiu que cada uma delas funciona à sua maneira, mesmo que aproximações entre elas sejam possíveis. Mesmo tais aproximações não apagam, porém, as suas especificidades: na contramão da unificação das artes promovida pela estética filosófica, Becker toma como princípio a especificidade e o relativo isolamento de cada uma delas em seu próprio mundo, em seu próprio *art world*.

Segundo a proposição fundamental do livro, a arte é um trabalho coletivo. A produção de uma obra – de qualquer obra – demanda a coordenação de atividades interrelacionadas, num trabalho executado em rede. Nalguns casos, isso se constata logo na especialização dos agentes: a música erudita se apoia sobre a divisão do trabalho entre compositores e mú-

sicos, a pintura depende de fabricantes de telas e tintas tanto quanto de galeristas e curadores, no cinema e na arquitetura, tão altamente dependentes da cooperação de profissionais especializados, torna-se mesmo difícil delimitar com exatidão a participação de cada especialista no produto final: a autoria se pulveriza (Becker, 2008 [1982]: 19). Mesmo as decisões aparentemente individuais teriam um verniz coletivo: naquilo que Becker chama de “momentos editoriais”, os editores, produtores ou curadores discutem com os artistas os seus trabalhos, abordando questões relativas à sua veiculação, exibição e distribuição e, o que é ainda mais importante, antecipando as respostas do público e da crítica. Desta maneira, num “momento editorial” todo o *art world* – i.e. todo o sistema social construído ao redor da produção de uma arte específica – intervém no trabalho do artista, determinando, ainda que parcialmente, o seu resultado final.

Por aí começamos a entender como a crítica de arte participa da produção das obras, ao inserir-se numa teia que envolve os artistas, os produtores, os financiadores e o público. Que a crítica seja parte integrante da cadeia – ao contrário do distanciamento e da autonomia que ela costuma se atribuir –, isso fica claro na observação das condições sistêmicas que o *art world* impõe à produção artística. De saída, notemos que para Becker até mesmo elementos aparentemente laterais – tais como a disponibilidade de materiais e instrumentos, as formas de divulgação e venda de ingressos, a capacidade de despertar vocações em jovens artistas – são determinantes para a estabilidade dos *art worlds*: novas tecnologias selecionam e inauguram possibilidades (os discos de 78 rotações, por exemplo, colocavam limites de tempo às composições de jazz que os LPs deixariam de impor, proporcionando-lhes maior liberdade compositiva); locais de exibição afunilam alternativas (escultores devem conhecer o peso e as dimensões apropriadas às suas peças e procurar segui-las, pois os recursos das instituições não cobrem as despesas envolvidas na acomodação de itens demasiadamente fora do padrão) (Becker, 2008 [1982]: 28). Neste sentido, mesmo os foras-de-série violam as normas apenas seletivamente: Becker nota que os tamanhos dos

romances de James Joyce e a duração dos concertos de Harry Partch permaneceram dentro dos padrões estabelecidos. Nenhuma inovação subsiste sem algum suporte institucional; mesmo as revoluções artísticas só sobrevivem ao serem absorvidas pelo seu *art world*, promovendo um novo padrão de normalidade que levará a um novo padrão de educação do público. O seu sucesso depende, pois, da sua relativa rotinização, e por isso toda revolução é parcialmente conservadora – pois muitas condições de produção devem ser mantidas para que a preservação do *art world* esteja garantida. A arte historicamente decisiva é aquela que passa a determinar a autoprodução das instituições artísticas, o que mostra que, para Becker, “instituição” não é um sinônimo simples de “poder coercitivo”: as limitações que ela coloca são produtivas, restringindo o universo de possibilidades artísticas, mas destarte orientando *produtivamente* o funcionamento do sistema.

Entre tais constrições produtivas constam as convenções estéticas compartilhadas por artistas, pelas instituições de ensino, veiculação e financiamento da arte e, finalmente, pelos apreciadores. Neste compartilhamento de códigos e convenções, o discurso crítico provê a *rationale* pela qual as obras fazem sentido (e merecem ser produzidas), sob justificações teórico-filosóficas que identificam a *boa* arte e definem a sua importância social (Becker, 2008 [1982]: 4). Por isso a crítica tem efeitos práticos: seus princípios, argumentos e juízos integram o corpo de convenções que rege as expectativas do público e o trabalho conjunto dos integrantes do *art world* (Becker, 2008 [1982]: 131), conferindo sentido e importância ao trabalho coletivo: o compartilhamento de noções, convenções e expectativas estéticas favorece o apoio mútuo dos integrantes do sistema; critérios comuns de validade consolidam os seus procedimentos e práticas. Tal *rationale* co-orienta também os investimentos financeiros, regularizando a arte comercialmente ao orientar as decisões dos investidores e das instituições de fomento: na alta intensidade das discussões estéticas são decididas não apenas questões abstratas, mas também a alocação de recursos (Becker, 2008 [1982]: 135).

Assim a crítica participa do jogo institucional, onde ela atua em meio a outras convenções. O próprio rótulo “arte” é um atributo honorífico a definir o objeto que, justificado pelo seu valor estético, será disposto ou circulará nos lugares apropriados (Becker, 2008 [1982]: 138). Se tal atributo demanda força de convencimento para a formação de consensos, na “naturalidade” e na “adequação” dos valores-convenções que os sustentam Becker localiza um verniz institucionalizante: na condição de instrumento de valoração e legitimação, o juízo estético se assemelha retoricamente ao arbítrio moral, pois por ele se trata de distinguir os objetos que *merecem* e os que *não merecem* o título de “arte”, em argumentações de caráter excludente (Becker, 2008 [1982]: 136-7). Por estas estratégias a crítica treina o seu público, formando grupos que, mesmo quando não agem coletivamente, compartilham interesses em comum.

2. Becker em seu contexto histórico

Em que pese a sua pretensão ao empirismo, é claro o teor provocativo das teses de Becker: ao ser situada em meio às instituições, na convergência de vários interesses concretos, a crítica perde as suas pretensões à autonomia intelectual plena. Ela fomenta a produção de consensos, reputações, renomes, reciclando a autoprodução do art world numa inclinação que chega a ser potencialmente conservadora. Ainda que Becker não o explicita, esta perspectiva se inseriu num cenário amplo de questionamento do dogmatismo das teorias da arte (de extração romântico-iluminista) que embasaram conceitualmente a história oficial da arte moderna. Pois o fato é que proposições como as de Becker só se tornaram possíveis após o surto de democratização do campo artístico que se seguiu à ambiência “revolucionária” de 1968: elas ecoam, indiretamente, o giro em direção ao “comum” então operado.

A partir dos anos 60 muitos estudos eruditos sobre manifestações artísticas “populares” foram publicados. Tornamo-nos habituados a pensar a recepção e o consumo como *produção* (e não mera passividade), de acordo com teorias da cultura pelas quais as artes são compreendidas co-

mo *práticas* desenvolvidas em contextos específicos: não haveria mais arte “em geral”, e sim práticas artísticas acopladas a outras funções sociais coetâneas, em redes socialmente instituídas de produção e distribuição da informação. A arte adquiria um caráter mais prosaico no exato momento em que a “alta cultura” decretava a diminuição da importância da autoria, o questionamento da noção de “obra” e à apreciação renovada da alteridade. Esta nova sensibilidade quebraria as pretensões à legitimidade e abrangência universais da arte moderna: no momento histórico em que a presença social da arte “popular” se ampliava fortemente (não mais se circunscrevendo apenas aos estratos chamados “populares”), a “Grande Arte” perdia a sua universalidade, tornando-se uma forma *local* ou *parcial* de produção. Isso estimulou a análise das práticas “populares” em suas lógicas imanentes, e não mais apenas negativamente em contraste com a “alta cultura”.

Foi neste ambiente que o medievalista Paul Zumthor (1990 [1983]) empreendeu a sua análise da poesia oral. Feita para a *performance* pública – para ser *apresentada* e não *lida* –, borrando a distinção entre autor e intérprete, jamais estimulando a intimidade própria à relação entre leitor e texto (por ser recebida coletivamente), tocando o público através da fisicalidade da voz e do corpo do intérprete, a poesia oral produz impacto sensorialmente e não apenas “mentalmente” (como supunham as teorias da literatura pós-românticas), o que acusava a inadequação dos conceitos derivados das práticas literárias modernas para a sua análise. Ao apontar a condição historicamente específica dos conceitos de “autoria”, “criação”, “auto-referencialidade da linguagem”, “texto” e tantos outros, Zumthor proveu uma prática artística “popular” de um arsenal conceitual e analítico adequado às suas propriedades imanentes, suprimindo uma necessidade que não fora sentida pelas gerações precedentes: por iniciativas como esta a divisão entre *high* e *low*, que tanto marcou o debate estético-político da Modernidade, era requalificada.

Tal dicotomia passava a ser vista como um *topos* conceitual originalmente europeu: ainda que também noutros lugares o “povo” fosse percebido como sócio-culturalmente “outro” em relação ao centro, o fato que

Gardel, Robert Johnson e Cartola tenham sido canonizados indicava a existência de *lugares artísticos* diferentes, onde o intercâmbio entre *high* e *low*, na inexistência do passado cortesão, obedeceu historicamente à dinâmica de classe, mais permeável à alteridade. A música “popular” é talvez a arte que mais facilmente rompe as barreiras de classe, ao contrário daquelas que demandam a qualificação pela educação formal: na música erudita, nas artes plásticas e na arquitetura a escola forma o artista, o que as condiciona sociologicamente e as generaliza geograficamente (o arquiteto é, por excelência, um profissional global). A música “popular”, por sua vez, é sempre específica, produzindo-se em cada contexto de maneira diferente e, por isso, demandando apreciações sempre pontuais.

Ao expandir o universo artístico para além do sistema das artes hegeliano, este giro em direção ao “comum” – em autores como Zumthor, Burke e de Certeau – não pretendeu estabelecer linhas divisórias. Ele não veio “em detrimento de”, produzindo um efeito de adição – e não de eliminação – ao afirmar que o “popular” não era “melhor”, mas apenas tão *difícil* e *complexo* quanto qualquer outra coisa. Em que pesem as contribuições destes autores, porém, não está claro que esta adição tenha dado a tônica do debate estético-político recente: pelo contrário, o conflito entre “alta” e “baixa” cultura apenas se intensificou. Diante deste fato, como pode a crítica construir para si um lugar de observação do cenário artístico que coteje a democratização de Zumthor sem incorrer naquela dicotomia valorativa?

3. Democratização; fatos e contextos; a crítica como construção

Ecoa, por detrás desta discussão, a pressão democratizante pelo reconhecimento pleno das artes que fogem ao círculo da “alta cultura”. Tal democratização é, muitas vezes, vista como algo de positivo, mesmo que o seu sentido permaneça vago. Ela também levanta a desconfiança, igualmente vaga, contra o perigo da indiferenciação. A democracia parece trazer perdas e ganhos...

A indiferenciação viria do reinado de todos como o reinado de *qualquer um*. Nele teriam lugar os ignorantes, os simplórios, os tolos, os alienados, os cooptados, os ingênuos, os conformistas, os egoístas, os arri-

vistas... A indiferenciação democrática legitimaria a mediocridade, ponto em que a legitimação da espontaneidade da “cultura” atuaria como um cinturão de proteção: em nome do respeito à cultura proíbe-se a crítica à mediania, que se tornaria autolegitimada. Nesta derrota dos valores pelos contravalores, a democracia seria mediocrizante – mas como não admitir a democratização dos processos culturais como referência político-normativa para a análise do fenômeno artístico? E como praticar, através disso, uma crítica de arte que não seja subserviente aos valores reinantes?

Acima de tudo, a democracia pode ser pensada dinamicamente. Ela não produz conciliação ou harmonia, ampliando o conflito e o dissenso; mesmo sem “resolver” ou “solucionar” coisa alguma, porém, o seu “déficit de absoluto” viabiliza graus variados de autonomia: ao invés de uma autonomia “plena”, tem-se um poder localizado de autodeterminação. Como argumenta Lipovetsky (2009 [1983]), ela não abole as hierarquias por completo, mas as distinções se tornam menos dramáticas. Não mais universais, elas prosseguem localmente: os valores continuam sendo *praticados* em distinções menos cortantes, ainda que nem por isso menos presentes. O fato é que não há mais corte universalmente válido: os termos de orientação se tornam menos definidos e as fidelidades se diluem, há menos maniqueísmo e maior flexibilidade – e toda petição de obediência perde a sua naturalidade.

Se a escolha se individualiza, se a autonomia individual permite uma miríade de pequenos movimentos e possibilidades, é também certo que padrões macroscópicos seguem ativos: sabemos como tantas produções midiáticas recebem um respaldo quase compulsório do público. Ainda assim, deslegitima-se a velha contradição entre o “determinismo absoluto” e a “liberdade metafísica”: toda liberdade é exercida *dentro* de códigos e padrões aos quais os indivíduos estão *flexivelmente* atrelados – e em meio aos quais ele pode rejeitar, em variados graus e escalas, aquilo que lhe é oferecido. Pois na democracia a permanente e contínua exposição à informação, à escolha, à opinião leva à pequena tomada de posição, ao pensamento incessante, à razão crítica, argumentativa, opinativa, “ain-

da que num quadro simples, direto, pouco sistemático” (Lipovetsky, 2009 [1983]: 262). Não se trata de aleatoriedade, de indistinção, de indiferença, mas da multiplicação das pequenas distinções, das pequenas hierarquias, das pequenas opiniões, dos vínculos circunstanciais: como diz Lipovetsky, somos, hoje, levados a nos posicionar constantemente diante de uma multiplicidade de temas que nos interessam de maneiras distintas e em graus diferentes, continuando a nos comunicar e socializar numa esfera pública que, afinal, segue existindo. É difícil dizer que este quadro seja objetivamente pior do que formações sociais anteriores, o que tampouco significa afirmá-lo “bom” em absoluto. Mas talvez a multiplicação das opiniões forneça um indício contrário à acusação de pasteurização e homogeneização da vida atual.

Mas o que é mais importante, para os objetivos deste artigo, é que isso sugere caminhos pelos quais a crítica pode cotejar a *singularidade* dos fenômenos, tanto na complexidade que lhes dá origem quanto na complexidade que eles engendram – levando a crítica a se comportar como uma análise do *caso*, na confluência dos elementos que lhe conferem especificidade e dentro do campo ao qual ele pertence. Isso é apreciar, a partir do seu campo de emergência, a movimentação que um evento produz dentro e fora dele, analisando o modo como, na relação entre fato e contexto, ambos se determinam reciprocamente: se os contextos abrigam as condições que ditam os modos pelos quais os fatos podem, nele, ganhar existência e obter sucesso, o impacto de um fato é sempre relativo ao contexto onde ele emerge (e, posteriormente, a tantos outros possíveis). Toda crítica política das produções culturais deve ser sensível às condições contextuais envolvidas.

O próprio Howard Becker já nos sugeria um bom exemplo de relação entre fato e contexto: a análise de J. A. Sutherland (1976) do cenário editorial inglês de meados do século XIX. O exemplo interessa porque Sutherland esmiúça as especificidades da produção do romance na Inglaterra da época, o que, da nossa perspectiva, significa sugerir os modos pelos quais a crítica pode analisá-lo. Pois duas coisas nos parecem advir das

teses de Becker, lidas sobre o pano de fundo do contexto histórico democratizante em que elas foram lançadas: cabe à crítica compreender certa produção artística dentro das constrações do *art world* onde ela se insere; como corolário deste pressuposto, a crítica não pode se desvincular da produção de conhecimento, jamais amparando o seu juízo em critérios (estéticos, políticos, morais...) desvinculados da análise empírica das condições dadas. Pelo contrário, o juízo se torna indissociável do conhecimento: não cabe à crítica dizer *a priori* aquilo que a arte deve ser, mas sim entendê-la dentro das condições do sistema ao qual ela pertence, avaliando-a – positiva ou negativamente – de acordo com elas.

Sob este prisma, a análise de Sutherland representa um estudo de caso do qual podemos derivar certa conceitualização da crítica. Sutherland situa inicialmente nas transformações do sistema editorial as causas da explosão de produtividade e da alta qualidade do romance vitoriano, especialmente a partir da década de 1850. A grande inovação teria vindo não de alguma obra literária, mas da padronização das edições em três volumes vendidos a um guinéu e meio, seguidos da sua reimpressão, noutro formato e a preços módicos, alguns anos mais tarde. Este padrão estabilizou os preços de venda, colaborando para estabilizar as operações do mercado editorial – que passou a contar com expectativas mais claras de lucro e investimento. Estável, aquela inovação *gerou estabilidade* ao possibilitar um arranjo que, enquanto durou (até a década de 1890), foi bom para os escritores, para os editores, para os vendedores e para o público. Seu sucesso fica evidente na comparação com o sistema norte-americano: ao passo que nos EUA vendiam-se romances em muito maior quantidade, a Inglaterra produzia uma quantidade bem maior de *romancistas*, pois o modo inglês de comercialização permitia que se ganhasse a vida como escritor, o que não ocorria noutros lugares – e o estímulo à dedicação exclusiva à literatura atraiu para o romance talentos que doutro modo não a teriam escolhido.

Num espaço curto de tempo, a consolidação do sistema foi acelerada pelo jornal literário (que barateou o acesso à literatura e aumentou o público-leitor), pelo aumento do consumo de literatura pela classe mé-

dia, pelo aumento da rede ferroviária e do conforto dos trens – que criaram um novo hábito de leitura e um novo nicho de mercado... Mas nem tudo era positivo, pois a cooperação estabelecida entre editores e livreiros promovia também a sua dependência recíproca, possibilitando a censura da produção literária: o virtual monopólio das suas bibliotecas de empréstimo sobre a distribuição dos romances permitiu a C. E. Mudie banir da sua rede quaisquer obras que ofendessem o seu senso de moralidade, pressionando escritores e editores à obediência. Também a forma do romance era determinada comercialmente: as obras de 1000 páginas em três volumes obrigavam os escritores a obedecer ao formato (e cumprir o contrato) previsto, mesmo que para isso eles tivessem que acrescentar-lhes sequências totalmente irrelevantes para o enredo. E cada vez mais a crítica literária influenciava a produção romanesca...

Tal cenário gerava clássicos instantâneos, como hoje ocorre no cinema. Era ampla a visibilidade e o debate sobre as obras, num cenário aquecido pela comercialização: o aumento da lucratividade acirrou a competição entre as editoras, aumentando a remuneração dos escritores e também a qualidade das edições; este incremento dos custos aumentava o risco do investimento, o que, por sua vez, aumentava o investimento em publicidade. E este aumento do risco diminuía a inovação, pois as editoras pressionavam os escritores a reproduzir as suas fórmulas consagradas: com os altos custos e riscos das operações, o sistema se tornou refém do próprio sucesso.

Se esta conjuntura parecia ambígua em seu estímulo à qualidade da produção romanesca, para os grandes escritores a profissionalização da literatura garantiu melhores condições de produção. Melhores contratos permitiram que os romances melhorassem *artisticamente* – que eles passassem a ser mais concebidos como “literatura” e menos como “produtos”, o que eles nunca deixariam de ser. Não foi por acaso que os autores mais rentáveis para as editoras foram, ao fim e ao cabo, exatamente aqueles que a história literária trata como os melhores romancistas vitorianos: Eliot, Dickens, Thackeray, Trollope, Hardy, figuras que, ao final de um processo

de inserção mais ou menos turbulento, acabaram trabalhando para as maiores – e melhores – casas editoriais. Pois o tamanho de uma editora distinguia, *grosso modo*, a sua qualidade: por exemplo, ao contrário de uma firma pequena (que precisava recuperar rapidamente o capital investido), uma editora grande podia permitir que um romance de menor aceitação inicial continuasse a ser oferecido ao público por um período longo de tempo, aumentando as suas chances de sucesso antes de arremessá-lo à queima de estoque. Um bom relacionamento entre o escritor e a editora podia produzir, assim, uma parceria *artisticamente* produtiva. Por isso se pode dizer que, quando os contratos se profissionalizaram, em meados do século, melhorou a qualidade *literária* do romance inglês:

in the 1840s and 1850s one perceives a new constructive-ness in the English novel. Dickens labours to organise Dombey and Son, Bulwer Lytton apologises for the lack of care in the hasty books of his youth, Thackeray writes his first ‘careful book’, the exquisitely shapely Esmond. [...] And in the late 1850s we have with George Meredith and George Eliot artists more interested in narrative control and order than any who had hitherto written in English. (Sutherland, 1976: 62)

A autonomia de um escritor se media, aí, pelo seu poder de controle sobre as próprias obras, que estava diretamente relacionado ao seu poder de barganha. Apenas através da negociação contratual o escritor adquiria o direito de ousar *artisticamente*. Ditar as condições da própria produção era exercer uma autonomia cuja preservação demandava agressividade na defesa dos próprios interesses comerciais – i.e. demandava que o escritor se autoempresariasse com competência. Quando era este o caso, as consequências *artísticas* eram positivas: a segurança contratual permitia aos autores planejar cada vez melhor os seus romances. A autonomia (como negociação) permitia mesmo a execução de experimentos editoriais como

Middlemarch, cuja publicação em oito volumes mensais foi a solução encontrada para o lançamento de uma obra excessivamente extensa para o formato em três volumes, mas que não poderia ser serializada em jornais literários – pois George Eliot, que repudiava a qualidade das publicações seriais, podia se dar ao luxo de se recusar a fazê-lo. O seu *status* como romancista – como boa escritora e bom artigo de venda – permitia-lhe recusar as duas possibilidades padronizadas de edição e ainda compeli-los seus editores a encontrar para ela uma alternativa extraordinária. Ao final, o formato escolhido acabou determinando a obra *esteticamente*: o romance foi serializado em seus efeitos de suspense (com tramas a serem solucionadas no volume seguinte), nos afastamentos e aproximações entre as personagens e no ritmo do enredo, ao mesmo tempo em que – como o contrato previa de antemão o número de livros a serem publicados – pôde ser concebido como um volume único, composto arquitetonicamente. Por isso *Middlemarch* manteve a divisão em oito livros nas publicações posteriores, contrariando a prática usual pela qual a serialização era apagada no texto contínuo em volume único.

Mas o que depreendemos deste exemplo? Por ele, derivamos uma aplicação *contextual* do conceito de “autonomia”. Pode-se argumentar que o romance inglês melhorou artisticamente quando o sistema perdeu a sua força comercial: seria justamente quando pioraram as perspectivas de carreira dos escritores que se viu surgir Conrad, Joyce, Lawrence, Woolf... Mas da nossa perspectiva a mudança do sistema em finais do século XIX pediria por outra ordem de valoração: a “autonomia” de Joyce e Woolf foi exercida numa época da história do romance marcada pela sua redução gradual ao público erudito, em contraste com a sua maior popularidade no século anterior. Num e noutro caso, a autonomia deve ser observada localmente, pontualmente, de forma restrita ao contexto – pois ela é, afinal, o seu próprio exercício. Foucault (1981 [1972]: 75) afirmava que “Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe

quem não o possui”. A autonomia opera da mesma forma: há autonomia onde ela se exerce, da maneira como for exercida. Dickens, Thackeray e Eliot agiram *de fato* autonomamente ao controlar a editoração das suas obras, o que só podia ser feito com a satisfação *financeira* dos seus parceiros – os editores. Trata-se, portanto, de uma prática da autonomia que contradiz os conceitos universais de “autonomia” herdados do romantismo – mas para onde isso leva nossa discussão sobre a crítica?

Leva à sugestão de que o caráter pontual da operação dos sistemas artísticos impõe a necessidade de singularizar a sua compreensão: o sistema literário vitoriano não era semelhante ao de outros países naquela época ou aos da própria Inglaterra em épocas diferentes; pode-se imaginar que ele sequer processasse de modo semelhante, então, o romance, a dramaturgia e a poesia. Conhecer estes meandros impõe singularizar o olhar analítico, que deixa de tratar coisas diferentes da mesma maneira: “autonomia”, lá, não significava o mesmo que noutras épocas e lugares – não há autonomia “em geral”. Conhecer as relações entre fato e contexto se mostra, portanto, um procedimento basilar da crítica singularizante.

Este efeito de singularização não abrange apenas a descrição do objeto. O próprio ato de observação é sempre inevitavelmente singular: ele corresponde à seleção, pelo observador, dos elementos a serem utilizados no processo de interpretação e explicação do fenômeno. Parcial, esta seleção corresponde ao modo peculiar pelo qual cada crítico constrói o seu objeto. E se a crítica *constrói* o objeto, é grande a sua responsabilidade por ele, pois assim os fatos adquirem uma existência que apenas a crítica lhes confere. Mas construção não é o mesmo que “invenção”: por ela a crítica não “cria” o objeto, mas o apresenta sob uma organização que se reconhece heterogênea a ele ao mesmo tempo em que procura representá-lo fidedignamente. Este é o seu paradoxo: produzir um fato – o objeto-crítica – que não pode senão ser essencialmente diferente do fato observado (como o são os textos de Walter Benjamin e os de Charles Baudelaire) mas que o apresenta fidedignamente. “Apresentar fidedignamente” significa produzir uma leitura que, adequada à especificidade do caso, é

capaz de lê-lo de acordo com as regras que o próprio caso lhe dita, e não pelas regras que o observador lhe impõe. Isso pressupõe o reconhecimento da existência de uma realidade mínima, que bem ou mal independe do observador e sem a qual a objetividade seria impossível. Ela é tal como o *basic realism* de que fala Georges Lakoff (1987: 158-9): tal realidade mínima não é unívoca, pois ela se atualiza, em cada observador, de maneira diferente; ainda assim, cada atualização é uma atualização de algo que, ainda que minimamente, independe do observador, possuindo alguma existência autônoma à observação. Tal existência, por sua vez, se constata pela possibilidade que têm os integrantes de um *art world* de recorrer aos objetos criticados para avaliar os méritos da crítica, assim revelando não uma realidade supra-subjetiva, mas a realidade *intersubjetiva* do objeto. Diante deste caráter ou condição intersubjetiva da realidade, a crítica, na condição de construção, deve almejar a representação fidedigna do seu objeto ao mesmo tempo em que se reconhece capaz de produzir dele apenas uma entre tantas outras versões sincronicamente possíveis: se o observador ocupa uma posição interna ao sistema observado (é como integrante do sistema literário que Sutherland observa um sistema literário passado), o seu ponto de vista será sempre finito.

Daí que a construção (que se reconhece como tal) deve assumir a responsabilidade por declarar a maneira pela qual ela transforma um fato em objeto, explicitando assim a sua própria motivação, i.e. a *movimentação* que ela pretende operar. Toda crítica é uma *intervenção* sobre o lugar conferido àquele objeto pelo seu *art world*, ou sobre a maneira pela qual ele é ordinariamente construído como objeto de análise. Trazer ao primeiro plano o modo como a crítica organiza o seu objeto é explicitar a posição do observador e o lugar institucional onde ele se insere, que é onde se delinea o impacto que a crítica pode alcançar: na condição de *operação*, ela é exercida dentro de um contexto relativamente discernível, a sua eficácia dependendo, nele, do seu poder de comunicação e convencimento. Valoriativamente motivada, a crítica é indissociável a *persuasão* que determinará o seu contorno ético e político – que depende não apenas do que a crítica

diz, mas de como ela o diz e do que ela quer fazer através disso. As perguntas de fundo são: que mundo a crítica está criando? Como ela quer fazer o sistema da arte funcionar? De que maneira ela pretende conduzir a relação do público com as artes em geral e com aquele fato artístico em particular – que público, afinal, ela quer formar dialogicamente? Que tipo de intervenção ela está produzindo, qual é a sua utopia de fundo, que tipo de corte ou de reiteração ela está operando – que tipo de fluxo ela está orientando, que tipo de padrão ela está alimentando ou destruindo? Ela está contribuindo para fortalecer, enfraquecer, reafirmar o lugar que ela habita? Nem toda crítica “leiga” meramente reafirma os valores e o lugar do qual ela fala, enquanto boa parte da crítica erudita o faz: nesse caso, qual das duas é “conservadora”? A reafirmação de um lugar institucional consolidado e de valores transformados em *doxa*, não seria ela politicamente “passiva” – independentemente do *status* atribuído ao seu lugar de origem e do conceito-de-si que lhe confere legitimidade? Repetir um senso comum, por mais intelectualmente sofisticado que ele seja, não seria mitigar a criticidade? Nestes termos, o tema com que abrimos este ensaio encontra a sua resposta: *legitimamente* “formadora” ou “educadora” é a crítica que expõe ao leitor os seus próprios pressupostos; como já Kant afirmava (1997 [1781]), “crítica” é o oposto de dogmatismo.

A operação crítica incide, afinal, sobre campos de expectativas, gostos e verdades com os quais ela dialoga, dependendo, para a sua promoção e validação, das redes de circulação que a condicionam. Ao abordar o real de forma complexa, analisando os contextos empíricos de produção, circulação e consumo da arte, observando as constrições e possibilidades que lhes caracterizam, a crítica passa a cotejar muitos elementos ao mesmo tempo: se “a complexidade de um sistema está relacionada com o tamanho da mensagem usada para descrevê-lo” (Teixeira, 2008: 65), complexa é tanto a realidade disponível à observação quanto deve ser o olhar que a abarca. Numa perspectiva democratizante, em sintonia com a política da cultura vitoriosa nas últimas décadas, agregar o maior número possível de elementos à análise transparece como uma decorrência da permanente obrigação à au-

tojustificação e autolegitimação – tarefas às quais a crítica se vê obrigada ao perder o amparo seguro da velha hierarquia de valores.

4. Suma

Certa vez, ao tentar escrever sobre os *Racionais MC's*, famoso grupo de *rap* da periferia de São Paulo, a psicanalista brasileira Maria Rita Kehl se deparou com um problema: como é que, não sendo “uma deles” – pertencendo mesmo aos estratos sociais que os *Racionais* impiedosamente criticam – seria-lhe possível, a partir da posição social a que pertence, responder positivamente ao evento que a move afetivamente? A sua conclusão foi autoreflexiva: “Se eles não me autorizam, vou ter que forçar a entrada. A identificação me facilita as coisas; aposto no espaço virtual [e] simbólico da fratria e me passo para o lado dos *manos*, sem esquecer [...] a minha diferença – é de um outro lugar, do ‘meu’ lugar, que escuto e posso falar dos *Racionais MC's*” (Kehl, 2003: 1074). Na sua decisão, estava em questão não apenas o mandamento ético da observação do lugar do qual se fala e em nome de quem se está falando, mas também o “ponto zero” de onde a crítica se origina, o “tudo por fazer” que condiciona a sua produção. Kehl procurou *construir* os *Racionais MC's* como um evento aberto ao diálogo, diálogo que seria conduzido pelo próprio processo de construção dos *Racionais* como objeto de observação – numa leitura que não se impõe ao objeto, procurando apreendê-lo em seus próprios termos, ainda que isso seja feito sob uma perspectiva própria às expectativas e à linguagem institucional da crítica. Em outras palavras, em suas limitações – em sua finitude – como observadora, Kehl tentava enxergar o objeto tal como ela o via (ou conseguia vê-lo) e tal como ele intencionalmente se mostrava para ela. Nesta crítica que se situava *entre* as coisas, independentemente do *status* cultural dos objetos (*high or low*, arte ou não-arte...), os fatos observados e os contextos de enunciação colocavam limites para a privatização do juízo e para o tutoramento do público – trocando o embate cultural pelo jogo liminar entre o pertencimento e a distância.

A este experimento crítico de Kehl correspondia, pois, a decisão de assumir a sua própria finitude enquanto observadora do fenômeno artístico, de roldão assumindo a sua observação como um ato de *construção* do objeto que preservava, paradoxalmente, a intenção de ser fiel às suas características imanentes. Com isso ela abandonava o realismo epistemológico (do sujeito que se acredita capaz de representar o objeto com exatidão), admitindo simultaneamente a inevitabilidade de se inscrever circunstancialmente como sujeito do discurso – em sua parcialidade individual e institucional – mas, ao mesmo tempo, autodesnudando esta mesma parcialidade – ou aquilo que dela ela era capaz de se aperceber – durante a sua construção dos fatos como objeto da crítica. Isso não implicava supor-se um “sujeito homogêneo, consciente e não-dividido”, “racional” e “autoconsciente”: racional, sim, mas apenas na medida em que a racionalização permeia inevitavelmente o discurso crítico, o seu excesso de segurança sendo combatido, porém, ao passar-se a compreendê-la como uma racionalização contextual e contingente, subtraída em as suas pretensões à objetividade pura.

Vista neste componente institucional e na sua auto-investigação da ação do observador, a escolha de Kehl nos parece afim à ética da crítica que depreendemos de Howard Becker, cuja principal contribuição para o problema da função social da crítica não esteve relacionada ao postulado epistemológico da finitude e da parcialidade da observação, que já fora antecipado – ainda que desde então tenha sido pouco praticado – em Kant ou, mais tarde, no Gadamer de *Verdade e Método*. A contribuição de Becker veio da afirmação da inserção institucional da crítica, que limita a sua abrangência e poder de formação do público: em Becker, a crítica passa a se assemelhar a um diálogo com o exterior da instituição-arte (o público, a sociedade) feito a partir das condições colocadas institucionalmente – o seu vocabulário, os seus padrões valorativos, as suas narrativas historiográficas... A crítica fala enquanto crítica, dentro das condições colocadas pelo seu pertencimento ao sistema da arte, onde ela ocupa a sua posição específica: isto é o que nos leva a uma ética da crítica

pautada pela noção de que o reconhecimento da sua própria finitude impõe um esforço redobrado de *conhecimento* da matéria observada, pois apoiar-se em demasia nos seus próprios pressupostos favorece o dogmatismo tão frequente na crítica valorativa da produção cultural. O reconhecimento da própria finitude impõe que a crítica se comprometa, dentro das condições ditadas pelas circunstâncias do diálogo aberto, com a produção de conhecimento – sob o risco de fazer da sua atividade um monólogo institucional, regido por um conjunto *interno* de expectativas. Nestes termos, conhecer o objeto é se autoconhecer enquanto conhecedor do objeto, autoconhecimento que, por sua vez, é imposto pela rebeldia do objeto aos padrões sancionados de observação, ou seja: pelo *excesso* que, no objeto, impede a sua apropriação pelos modelos já institucionalizados de apreciação. Ao sugerir esta colocação do problema, Becker oferece a sua contribuição para a política cultural, atividade na qual a crítica de arte – queira-o ou não – se vê incessantemente implicada.

Bibliografia

- BECKER, Howard S. *Art worlds*. 2ª edição. Berkeley: University of California Press, 2008 [1982].
- FOUCAULT, Michel. “Os intelectuais e o poder” [“Les intellectuels et le pouvoir”]. *Microfísica do poder*. 1ª edição. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1981 [1972]. 69-78.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura* [*Kritik der reinen Vernunft*]. 4ª edição. Trad. Manuela P. dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1997 [1781].
- KEHL, Maria Rita. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do *rap* na periferia de São Paulo”. *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*. 1ª edição. Eds. J. C. C. Rocha e V. Araújo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. 1071-1086.
- LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. 1ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero [L'Empire de l'éphémère]*. 1ª edição. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009 [1987].
- SHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia [Gespräch über die Poesie]*. 1ª edição. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 [1797].
- SUTHERLAND, J. A. *Victorian novelists and publishers*. 1ª edição. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- TEIXEIRA, João Fernandes. *A mente segundo Dennett*. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral poetry: an introduction*. 1ª edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1990 [1983].

Nota curricular

Doutor Pedro Ramos Dolabela Chagas. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutor em Estética e Filosofia da Arte (UFMG), Doutor em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Teoria da Literatura (UFMG). Professor Adjunto em Teoria Literária e do Mestrado em Memória da UESB. Publicações em Filosofia da Arte, Teoria Literária, Literatura Brasileira e Norte-Americana. Pesquisa em Estética e Epistemologia Contemporânea. Projeto de pesquisa sobre o romance brasileiro contemporâneo.

Contacto

Rua Jacy Santos Flores, 250/804. 45028-646 Vitória da Conquista/BA Brasil
<http://www.uesb.br/ppgmemorials/conteudo.php?pagina=corpo-docente>
dolabelachagas@gmail.com

Poesia, Corpo da Potência. Poética e potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues

Francisco Saraiva Fino
Universidade de Évora (CEL)

Resumo

Partindo de alguns quadros e reflexões do pintor e escultor alemão Anselm Kiefer e de poemas do poeta português António Madureira Rodrigues, o presente ensaio procura refletir sobre o lugar da potência e da contingência na atividade artística contemporânea, tomando como principal ponto de convergência o corpo enquanto espaço-limite de associação entre palavra e processo criativo.

Palavras-chave: Arte – Potência – Contingência – Corpo – Palavra – Nó.

Poetry, *Potentiae* Embodiment. Poetics and Potence from Anselm Kiefer and António Madureira Rodrigues

Abstract

This short essay considers some German artist Anselm Kiefer's works and thoughts and some António Madureira Rodrigues' poems in order to discuss possible connections between philosophical ideas of *potentia* and contingency in contemporary artistic work. As interface between two important artistic languages, this study will take body's representation as dynamic and symbolic space of possible exchanges between word and creative process.

Key words: Art – *Potentia* – Contingency – Body – Word – Node.

Receção: 30-06-2011 / Admissão: 02-08-2011 / Publicação: 01-09-2012

FINO, Francisco Saraiva: "Poesia, Corpo da Potência. Poética e potência a partir de Anselm Kiefer e António Madureira Rodrigues", *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 31-53.

1. *Sternenfall* (1995), Anselm Kiefer

Há sítios, como aquele pedaço de parede a que se encoste um espelho, que, embora existam, estão mesmo à beira da absoluta irrealidade, a qual de tal maneira neles mergulha às vezes as raízes que quase os diríamos definitivamente transportados para o lado de que só deus pode apreender a luz.

Luís Miguel Nava¹

Vemos o espaço. No chão de lama seca, um homem inerte. Morto, adormecido, inconsciente, com uma das palmas abertas, sente-se o homem esmagado pela visão absoluta do *kósmos* que lhe é cartografia e distância. Alguns astros sobressaem em presença da matéria negra, convergindo ou divergindo, circum-navegando entre os interstícios das poeiras cósmicas, fazendo mover a noite que é agora enquadramento do que, apenas em potência, é uma cena de revelação. No manto estéril, o homem é parte da multidude de pó, desordem ordenada, parte do mesmo Cosmos que, em certo fragmento de Heraclito, equivale à ordem universal onde “o mesmo é vivo e morto, acordado e adormecido, novo e velho: pois estes modificando-se, são aqueles e, novamente, aqueles, modificando-se, são estes” (Heraclito, 2005: 146).

Inerte, o corpo-homem é natureza cósmica, centro e periferia, potência do que está vivo ou do que é morto ou, como poeticamente acrescentou Daniel Faria em *Homens Que São Como Lugares Mal Situados*, um ser despojado na “sua semelhança com um meteoro que cai / Uma fisionomia sem vocação para subir ao céu / O peso do seu corpo quando o nosso olhar o levanta” (Faria, 2003: 119). Manifestação visível de um antiquíssimo compromisso entre o universo e o humano, um fino traço irrompe das estrelas em direção aos olhos fechados e aproxima-se da superfície: homem, corpo, linha do horizonte, chão gretado e seco, dispo-

1- “Por trás do Espelho”, poema de *O Céu Sob as Entranhas* (in Nava, 2002: 201).

sição horizontal, despojamento sobre a órbita do que não sabemos se é ordenado ou se, *ferido* na sua *raiz* (Faria, 2003: 177), busca no olhar do leitor uma extensão desse raio (Figura 1).

Obrigamos inicialmente o nosso olhar à habituação da claridade negra do quadro do pintor e escultor Anselm Kiefer para dele extrairmos a única verdade da arte que é a da dissipação de toda a verdade. As nebulosas estelares que ocupam a maior parte do espaço disponível do quadro abraçam-nos apenas na ilusão confortável do reconhecimento. Observá-las é orientar a nossa pulsação para o que retrospectivamente fará parte da nossa memória: a noite na estrada de Santiago, a geometria reconhecível nas constelações, as linhas astrológicas traçadas a branco formando os polígonos e retas das figuras zodiacais, a observação do que sentimos desde sempre ter feito parte de nós porque é parte do nosso reconhecimento. Trata-se, contudo, de algo – é o próprio Anselm Kiefer que o afirma numa reportagem publicada em *The Guardian* – que se deverá mensurar no seu carácter eminentemente contingente, uma vez que a ideia de impossibilidade se apresenta como uma das questões centrais no jogo artístico quando, por exemplo, se verifica que a geometria não consegue circunscrever o mar pelo seu carácter ilimitavelmente fluido; como concretiza adiante, “It’s the same as us imposing constellations on the sky which, of course, are completely crazy and nothing to do with the stars” (Wroe, 2011: 2). Todo o ato de circunscrição conservar-se-á, por conseguinte, eternamente ilusório sempre que procure o ordenamento do caos com o propósito de manter um ponto de abertura para a integridade cósmica e para a tranquilizadora verdade do que é imanente e intemporal. Crer na validade de uma proposição como a anterior não nos impede a recordação das antigas cosmologias míticas em que a agitação das águas esteve na origem do Cosmos; pensamos no caos líquido inicial do *Enuma Elish*, narrativa babilónica (Lightman, 1996: 17), ou mesmo no *Génese* onde, logo no segundo versículo, sabemos que, ainda antes da criação do mundo, já o espírito de Deus se movia sobre a superfície das águas (Gen 1, 2). A agitação contingente do elemento líquido antecede a geometria do Cosmos e re-

corda-nos um lugar de pertença donde, corpos mais efêmeros e pouco dados a violentas metamorfoses elementares, estamos em permanente distanciamento. A nostalgia compreende, deste modo, parte desta relação desigual que Anselm Kiefer estende à arte; citando-o, “Art is longing. You never arrive, but you keep going in the hope that you will” (Wroe, 2011: 3).

2. “*Sprache, Sprache. Mit-Stern*” (Paul Celan)²

Tomar a arte como experiência do perecível e da ausência constitui, para Anselm Kiefer, uma importância criativa que aproximáramos enquanto gesto reflexivo ao do poeta, o qual toma a palavra como nó entre o corpo e o silêncio da morte como processo de atenuação da experiência do vazio. As terríveis naturezas mortas de Anselm Kiefer são reconhecíveis e estritamente interpretáveis na variedade de materiais orgânicos (pele de cobra, palha, cinzas, detritos) que dispõe sem mediação ou atenuantes nas suas obras. As telas, muitas vezes de grandes dimensões, enxameiam-se de sinais que percorrem e se sobrepõem ao vazio, tecendo situações de conflito com os limites do espaço e formando o que T. S. Eliot (1999: 18) consideraria “a heap of broken images”, em dança barroca que tende a alegorizar superior e expressivamente o profundo sofrimento da humanidade. O foco em muitas peças localiza-se, como por diversas vezes tem salientado, no pós-guerra e na redescritção da memória que nasce da crise, motivo obsessivo na sua *ars*, mas depressa compreendemos que a dor de que a sua obra é testemunha constitui um profundo ato de superação. Será este o sentido que melhor se poderá adequar às palavras de João Barrento a propósito da questão do sofrimento no cenário pós-moderno, contexto onde a espetacularização e banalização da dor e a sua exposição pública tiveram como resposta a indiferença do silêncio (conceito que associa à *Sigé* grega, o silêncio da transcendência) (Barrento, 2001: 70) face ao compreensível e esperado lamento da humanidade. O abandono do Homem à esfera da contingência do futuro, a sua mortalidade face ao insondável que deseja

2 - “Linguagem, Linguagem. Coestrela”, in “A Rosa de Ninguém” (Celan, 1996: 114).

perscrutar mas sabe poder não estar ao seu alcance adquire a nota de falha quando, perante o abandono de Deus, encontra na incontinência da linguagem (e aqui incluímos a linguagem artística na sua generalidade) um meio de expressão da sua acomodação e da sua revolta. Do mesmo modo que o místico deseja a união silenciosa com o transcendente, mas não faz qualquer concessão à continência da linguagem – a indecibilidade da experiência mística não proíbe os volumosos textos que a testemunham e os grandes místicos souberam conferir à palavra parte importante no caminho de união com Deus –, o silêncio enquanto experiência absoluta pouco parece fazer sentido num período que se habituou a fabricar teias complexas de sinais e ruídos e hiperespaços cada vez mais exigentes da sua atenção e vontade de comunicar. A vibração circulante debaixo do manto estelar relegou a dor para o plano da iconicidade e manteve-a debaixo dos mesmos constrangimentos semiológicos que governam os *media*, a publicidade ou o entretenimento. João Barrento (2001: 72) observa a arte como local de exílio da capacidade de luto, perdida pela sociedade contemporânea, mas com um custo concreto para o artista:

O Eu capaz de dor, que aceita esse silêncio de Deus e o desafia, num tempo que tende a excluir a dor e o luto, é um sujeito desamparado, despido, mas empenhado numa busca (do elementar e de si) que o pode levar, percorrendo todo o passado humano – esse imenso reservatório de dor que a nossa época sem memória quer ignorar –, ao encontro dessa dor original, que é a parte perdida de si próprio.

A poética de Anselm Kiefer faz precisamente da memória uma obsessão condicionada pela dor e pela relação concreta entre corpo e linguagem. Neste ponto, à semelhança de Francis Bacon na perspetiva de Gilles Deleuze, o artista não acredita no caráter imaculado da superfície em branco da tela por sabê-la de antemão preenchida com a mundividência que o cerca. Por ter “muitas coisas na cabeça”, “o pintor não trata de preencher

uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície [...] pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre modelo e cópia” (Deleuze, 2011: 151). A profusão massiva nas suas obras, onde em várias telas se acumulam sedimentos e camadas de tinta e objetos variados, torna-as corpos carregados das memórias dos pedaços que se congregam. Ainda de acordo com a linguagem de Bacon e de Deleuze, o quadro transforma-se ele mesmo numa Figura e não em comum figuração de uma narrativa (Deleuze, 2011: 23), pois o trabalho age contra o reconhecimento imediato da História e prefere a memória mais complexa do jogo nascido entre sensação e obscuro. As múltiplas referências a contextos históricos específicos nos seus quadros e esculturas são incontornáveis, mas apenas preenchem alguns dos interstícios livres deixados após a limpeza da brancura original da tela, como os pontos brancos das estrelas puderam outrora ser vistos como buracos na infundável matéria negra do espaço³.

Incorporar a memória num suporte reconhecível e admirado pelas multidões significa ceder-lhes algumas das pontas das linhas que se enredam em nós de sentidos potenciais, sendo cada linha, em diversos casos, a citação recorrente de versos de poetas como Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Velimir Klebnikov ou do universo bíblico lido de acordo com a poesia de alguns dos nomes referidos. A citação torna-se essencial na sua arte por entender fazer participar nos seus quadros – onde por vezes as integra na Figura, não as confinando apenas ao papel de títulos – os fragmentos dos testemunhos que melhor retomam o eco da dor de um passado comum. O seu uso não aspira à ironia, antes à autoalienação que é característica de muitas outras poéticas contemporâneas que veem na citação uma prática, como notou Kevin Hart (2008: 49) a propósito de T.S. Eliot, de “to break down the integrity and

3 - Na sequência de muitos outros artistas contemporâneos, Anselm Kiefer em *L'art survivra a ses ruines* (2011) justifica a dissemelhança entre realidade e arte através de razões quase ontológicas: “parce que je me méfie de la réalité, tout en sachant qu'à leur niveau, les oeuvres d'art sont également illusion” (cf. Kiefer, 2011: 16).

authority of the lyric “I” to assemble fragments of culture in order to show that the unity and energy of western culture have been fatally compromised, and that we are spiritually exhausted”.

A recorrência de Paul Celan em várias séries de trabalhos poderá ser encarada como uma associação determinada pela partilha de uma mundividência comum cujos nós de contato se situam na disseminação do sujeito num espaço e tempo hostis. Do mesmo modo que o poeta em composições de *Die Niemandrose* [A Rosa de Ninguém] canta o espanto de um universo onde a solidão absoluta do Homem corresponde à ausência de palavra que o nomeie – como em “Psalm”, onde lemos “Ninguém nos moldará de novo em terra e barro, / ninguém animará pela palavra o nosso pó. / Ninguém” ou, mais adiante, “Um Nada / fomos, somos, continuaremos / a ser, florescendo: / a rosa do Nada, a / de Ninguém” (Celan, 1996: 103) – os trabalhos de Kiefer, mais do que a redenção desse nada, sugerem antes a reocupação do sujeito na cosmovisão do incerto. Apresentar o sujeito é comunicá-lo, mas não desvelá-lo inteiramente nem mesmo promover o reatamento dos nós. Nos seus trabalhos com finos ramos secos, em profusões caóticas como *In Rosenhaag* (1996-2005) (Figura 3) ou *Velimir Chlebnikow Schicksale der Volker* (2007) (Figura 2), a sobreposição dos materiais não sugere sequer a formação dessas relações.

No quadro *In Rosenhaag*, a agregação vegetal ocorre, algo que é uma constante na sua obra, em camadas de sentido sob as quais uma figura humana se deixa por momentos entrever. As múltiplas narrativas que potencialmente perpassam em cada fio coexistem independentes, apenas amalgamadas e amassadas como uma coroa seca (ou resplendor gasto), envolvendo o contorno visível mas algo fantasmático do sujeito anônimo. O cruzamento entre cada caule garante não apenas o que é tátil, mas igualmente o que se mantém isolado e independente; constitui-se objetivamente no quadro e expõe no seu todo a vontade de comunicação sem que imponha, todavia, um conteúdo único de verdade, concedendo à arte tornar-se enigmática no sentido atribuído por Adorno (2006: 149) e que apelidaríamos de contingente: “A zona de indeterminação entre o inacess-

sível e o realizável constitui o seu enigma. Têm e não têm o conteúdo de verdade. A ciência positiva e a filosofia dela derivada não o atingem”.

Por outro lado, o envolvimento do espectador nas direções potenciais do sentido leva-o a procurar pela linguagem a verdade que Walter Benjamin consideraria a “essência espiritual da natureza”, a qual sem nome, muda e sem acústica, necessita da intervenção humana como meio de resolução da sua incapacidade de comunicação. Como refere Benjamin (2000: 154)⁴,

Dieu n’a pas créé l’homme à partir du verbe, et il ne l’a pas nommé. Il n’a pas voulu le soumettre au langage, mais dans l’homme Dieu a libéré le langage qui lui avait servi, à lui, de “médium” de la Création. Dieu se repose lorsque dans l’homme il eut déposé son pouvoir créateur. Vidé de son actualité divine, ce pouvoir créateur est devenu connaissance. L’homme est celui qui connaît dans le langage même dans lequel Dieu est créateur.

Neste tempo de repouso infinito de Deus, terá restado a esperança, tal como no poema citado de Paul Celan, da reanimação da poeira humana através do ato de nomear todas as coisas que, para Walter Benjamin, é a essência linguística do homem e também a sua essência espiritual (Benjamin, 2000: 146). Do sopro inicial da criação divina conserva-se a capacidade de comunicar a sua essência, o seu próprio sofrimento, ponto de vista que Paul Celan e Anselm Kiefer compartilham e exploram através de diferentes meios nas suas obras.

4 - Para o autor, no ensaio em questão – “Sur le langage en général et sur le langage humain” –, a linguagem comunica a “essência espiritual” que nela (e não por ela) lhe corresponde (p. 144). Por sua vez, a linguagem de uma essência espiritual “est immédiatement ce qui en elle est communicable” (p. 145).

onde a tinta pode crescer dobrada,
como se a caneta entrasse pelas rugas, coisas alimentares,
arquitectónicas,
presenças físicas na voz, o espaço
subterrâneo da voz. [...]

A descrição do início da tarefa verbal do sujeito impõe-lhe a abertura à dor quando a escrita, simbolicamente tão orgânica e humana como o sujeito, exige o sacrifício do escriba que escolhe receber com violência o *pneuma* (aqui como ‘alento’, no sentido pré-socrático de Anaxímenes)⁶ que está na origem da sua deflagração. Falamos neste caso de potência (*dynamis*), tanto na nomeação como em relação ao escriba, servindo-nos de Giorgio Agamben, que viu em Aristóteles a descoberta da mente como um ser de pura potência, conceito que implica também o seu contrário – “Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser e de não fazer” (Agamben, 2008: 13).

Se, para Agamben, a figura literária do escrivão Bartleby é a mais perfeita representação da potência como pura reivindicação do nada tanto donde procede a criação como da escolha do absoluto silêncio (“I would prefer not to”, como habitualmente a personagem de Melville corresponde a todas as tentações da ação), a sua radicalidade sagrada, que não faz dele um intocável como oportunamente aludiremos, afasta-o da epopeia agónica do sujeito que, nos poemas de António Madureira Rodrigues, se reconhece como potência quando amarra o seu corpo ao desgaste imposto pelo seu trabalho de nomeação (Rodrigues, 2009: 55):

6 - Distinguindo-se de *aer*, o *pneuma* em Anaxímenes é visto como “alento do mundo”, cuja origem era imorredoura, divina (Kirk e Raven, 1979: 114).

[...]
Há uma soma feroz da
desarrumação do chão usada pela língua, como quando as
paredes
preferem o vermelho embalsamado, grosso, ou as dificuldades
[da boca com
as golfadas de ar e a saída do pânico. Eu posso
estragar-me, o texto des-
gasta o corpo, este, aqueloutro com tinta escura à volta dos
pulsos escritos,
a noite contínua usar só o quarto e toda a cartografia do interior
[das
nascentes entrar em cântaros de papel excitado.
Conhece como isto se faz devagar – que a participação tão forte
traga tudo –

Na aceção definida por Aristóteles na *Metafísica*, a potência revela-se neste contexto distante da experiência limite de Bartleby, definível como figura em oposição ao ato⁷, dado que o sujeito do poema aceita a possibilidade de modificação e participa no princípio de movimento e mudança que lhe é colocado pela urgência da escrita (cf. Aristóteles, 1988: 149). A sujeição dinâmica que concede à sua participação impõe-lhe a dor e a violência de se ver simbolicamente, como nas telas de Kiefer, a matéria orgânica privilegiada para a inscrição do nome, “tinta escura à volta dos / pulsos escritos”. Citando Agamben, “a tinta, a gota de trevas com que o pensamento escreve, é o próprio pensamento” (Agamben, 2008: 11). O toque, o corte, o derramamento,

7 - Aristóteles (1988: 237) define o ato em oposição à potência como “o ser que constrói, relativamente ao que tem a faculdade de construir; o ser desperto, relativamente ao que dorme; o ser que vê, relativamente ao que tem os olhos fechados, tendo este a faculdade de ver; o objeto que parte da matéria, relativamente à matéria; o que foi feito, relativamente ao que não foi. Atribuímos o nome de ato aos primeiros termos destas várias relações; os outros são a potência” (tradução nossa).

a festa da violência são gestos precisos da celebração do caráter sagrado do corpo, que a poética contemporânea, tal como este caso, tem reverenciado em momentos particularmente expressivos de que Daniel Faria constituirá porventura um dos mais significativos exemplos⁸. Distante de um apelo à morte, o grito, tal como na exegese deleuziana a propósito do pintor Francis Bacon, orienta-se no sentido de denúncia do lugar do obscuro fora do alcance da visão humana; como afirmou Deleuze (2011: 119), “A vida grita à morte, mas precisamente a morte já não é esse algo de demasiado-visível que nos faz fraquejar; é antes essa força invisível que a vida deteta, desaloja do seu esconderijo e dá a ver o ato de gritar”:

Sempre o meio é mais fundo, o grito no meio confia no fim,
[sobre verde-
muco seco,
o corpo canibalesco fica
inundado por outro corpo, gosta de ver
o medo perto, muitas vezes, uma forma parecida
entrar por ele e levantar
ângulos novos, cantos, o exagero dos pontos –
outros bicos sopram para lá da boca. Deus soube olhar para
[a carne
quando as pedras abriam
a cabeça. O que está mais perto desta terra são as mãos e o
[resto do corpo
cortado.

(Rodrigues, 2009: 38)

8- Referimo-nos concretamente a alguns poemas de *Homens Que São Como Lugares Mal Situados* (1998) e *Dos Líquidos* (2000); deste último, momento particular de reflexão sobre as coordenadas que apontámos no texto, selecionamos as duas estrofes que a seguir reproduzimos: “Numa porta que se fecha por dentro sem ninguém / É sempre possível abrir-se o pulso separado como um divórcio / Em litígio, suturado, o pulso costurado / Pela própria mão que o desune // Mas é sempre possível redigir com ele / Pensá-lo como uma ferida que se cura / E escrever como um homem que corre em pensamento / Escolhendo as paisagens ou as divisões da casa / Para o descanso” (Faria, 2003: 172).

Regressando a Agamben sem olvidarmos alguns versos deste último poema, procuraremos agora entender em que medida este sujeito poderá ser lido na mesma ambivalência que o pensador atribuiu à definição do *homo sacer*. As diversas ressemantizações do termo ao longo dos séculos não lhe apagaram os traços contraditórios daquele que é exposto à morte mas insacriticável, ainda que quem o mate não seja passível de condenação (Agamben, 1998: 83). Aparecendo num domínio intermédio entre o humano e o divino, o seu carácter sagrado não lhe advém da certeza mas da exposição concreta a um mundo de contingências onde a sua vida apenas se mantém como simulacro do transcendente. A consciência do sujeito como *homo sacer* é a de um sobrevivente: não sendo completamente intocável, sabe-se mortal e especialmente vocacionado para a morte. O seu corpo, como define Agamben (1998: 98), “na sua exposição à morte e insacriticabilidade, é o penhor vivo da sua sujeição a um poder de morte, uma sujeição que é absoluta e incondicional e não o cumprimento de um voto.” Aquele que é insacriticável não se determina pela imortalidade, antes reatualiza a sua tangibilidade. Talvez seja o sujeito da poesia como *homo sacer* o que mais se aproxima da própria ideia contida na etimologia de “contingência”, a que aludimos a propósito do quadro de Kiefer, como “o que entra em contacto”, “o que toca” ou “o que se situa nas fronteiras” (Derrida, 1999: 177). O ângulo escolhido nesta relação de ambivalência em que o “corpo canibalesco” se multiplica nos seus resíduos aumenta a hipótese de tangibilidade através da contínua fragmentação: fazê-lo significa sublimar a *dynamis* de cada pedaço, que contém os poderes do que, de acordo com José Gil (1980: 20), participa no limiar de vários pares de disjunções, como interior e exterior, corpo vivo e inerte, natureza e cultura. Em Anselm Kiefer essa disjunção vê-se atenuada (mas não definitivamente resolvida) em algumas séries de quadros onde a promessa do contato entre homem e a natureza se concretiza entre a já citada incorporação de pedaços de sedimentos e a presença passiva da figura humana, como na grande tela *Sol Invictus* (Figura 4) e na polinização mágica do corpo passivo e vulnerável, em posição semelhante à que observámos

em *Sternenfall* (Figura 1), com grãos de girassol (alusão às estrelas e ao Cosmos), gesto que potencia a inscrição desta e de outras obras do artista na recuperação de uma visão romântica de aproximação entre o Homem, exausto pela civilização e pelas catástrofes do progresso, e a natureza (cf. a este propósito o estudo de Philippe Dagen, 2007: 36).

O *homo sacer* lê-se ainda no nó desses limiares do mesmo modo que outra figura do espaço, o umbigo, ocupa o centro do corpo humano e é assimilável à origem do que é tangível e, por conseguinte, do Cosmos. A cosmogonia hindu dá o deus Brama nascido de um lótus que brotara do umbigo do deus Vixnu enquanto este flutuava nas águas primitivas no dorso da serpente Ananta (cf. Lightman, 1996: 18); Estrabão em *Geographia* descreve o *omphalos* de Delfos como o centro do mundo, sinalizado por uma pedra cônica (Pereira, 1993: 326). Também como *topos* do enigma, o umbigo (*nabel*) foi ainda para Freud, de acordo com Jacques Derrida, o local do desconhecido absoluto do sonho, o inexplorável ou “un noeud-cicatrice gardant la mémoire d’une coupure et même d’un fil tranche à la naissance” (Derrida, 1996: 23-24). Neste sentido, sendo cicatriz, o nó umbilical adquire o simbolismo do que é um sinal da ligação do corpo ao sagrado tal como a circuncisão significou desde tempos ancestrais a aliança da carne a Deus. A sua simbologia, ainda de acordo com Freud, seria a da resistência a toda a análise por este se tratar de um nó que não podemos desatar – e *analuein* pode significar precisamente dissolução ou denodamento (Derrida, 1996: 33) – conceito que se manteve na literatura; Luís Miguel Nava referiu, em certo momento, que “Escrever é, para mim, tentar desfazer nós, embora o que na realidade acabo por fazer seja embrulhar ainda mais os fios [...]. Há, todavia, um momento em que as palavras são cuspidas, saem em borbotões, e o sangue e a saliva impregnam o sentido. É impossível separá-los.” (Nava, 2002: 104).

Se o sentido umbilical evoca a análise que individualiza e distancia o sujeito da relação uterina com tudo aquilo que lhe pré-existe, o nó formado pertence já a um corpo independente com o qual a linguagem forma uma unidade. A concentração da *dynamis* neste ponto parece comportar,

deste modo, as vibrações da memória da uterodisseia (usamos aqui o termo de Peter Sloterdijk, 2008: 115) e as pulsações isoladas em torno da profundidade enigmática da linguagem do *homo sacer*. A sua potência ocorre precisamente na concentração substitutiva de espaços de linguagem que possam reverberar a memória anterior do *locus* primitivo. Para Anselm Kiefer, na senda das correspondências entre macrocosmos e microcosmos, entre o universo e o corpo humano, relendo a tradição poética e alquímica de acordo com Robert Fludd (1574-1637), para quem cada planta teria um equivalente nas estrelas (cf. Dagen, 2007: 20 e 45), a tela recupera enquanto espaço a profundidade da ligação com o Cosmos, constituindo-se na vontade de tornar estritamente necessária – ou pelo menos potenciar – a *religio* com o que ao humano é primevo e se encontra virtualmente esquecido. Para António Madureira Rodrigues, o poema é a imagem projetiva desse movimento, é fechado e enigmático como caixa de ressonâncias e de vibrações – “Os poemas também têm as suas caves, entram atados, a voz numa / caixa pequena / desviando a madeira amplificadora” (Rodrigues, 2009: 36). Em constante implosão, cumpre materialmente a recordação da uterodisseia e busca a analogia do regresso sabendo que, sem ela, como Peter Sloterdijk (2008: 115) defendeu, “as reflexões sobre a *conditio humana* ficam-se pela superfície – porque os homens são seres que vêm de dentro”. O movimento da palavra como dança que transcende o peso do corpo, a religar as pontas dos nós, fá-lo no sentido regressivo até às fronteiras do eterno espanto que delimitam o espaço estranho da existência:

[...]

A areia da pedra melhorada a olhar para

trás,

contente, conhece o trabalho dos bicos desde os furos das

[mãos, os anéis

enrugados com o mesmo

círculo dos olhos, a mesma circunferência da cabeça
[irradiante e
nómada. Para
nada. Será no abandono do corpo que há-de aparecer
[o verdadeiro
movimento do poema.
dizem-me que os dedos estão nos ouvidos desde
[o nascimento.
conto quantas vezes me inclino na herança da luz vazia, o
[transporte tão
violento que chega para
a sombra ser metade do texto,
nó,
como um sinal a apertar o futuro dos cabelos presos no
[barulho disto.

(Rodrigues, 2009: 48)

4. “In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort” (Ingeborg Bachmann)

Em *L’art survivra à ses ruines*, lição inaugural do Collège de France proferida em 2010, Anselm Kiefer recorda a dado momento uma antiga lenda hassídica. Ainda durante o período de gestação no ventre, uma luz acende-se sobre a cabeça de cada criança de modo a ajudá-la a decorar toda a Torá. No momento do parto, porém, um Anjo surge e através de suaves palmas na boca do recém-nascido, faz com que ele se esqueça de tudo o que aprendeu (Kiefer, 2011: 46). O artista conclui com este relato que por vezes se sente como a criança da lenda hassídica, procurando através das palavras o reacendimento dessa luz, e que no gesto de Sísifo da reaprendizagem de um conhecimento que já terá pertencido às esferas celestes encontra uma explicação para a necessidade de falar para si mesmo enquanto

9- “Coloca uma palavra / no vale da minha mudez”, in “Psalm” (Bachmann, 1992: 58-59).

pinta. Como acrescenta, “Il est probable aussi que ce cycle de connaissances et d’oublis determine une parole sans fin” (Kiefer, 2011: 47).

Como essa luz que outrora ocupou as trevas da uterodisseia do ser, a arte mantém-se na fronteira da circularidade dinâmica entre a iluminação e a extinção provocada pela memória, estando em simultâneo por e contra si mesma sem que ocorra vera redenção ou completo aniquilamento. Surgindo da obscuridade ou, como acrescenta Kiefer, de uma espécie de urgência ou de palpação, o artista tenta reacender-se no espaço (regressamos a *In Rosenhaag* como exemplo) e na matéria que escolhe, como vimos em todas as obras apontadas: “je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l’argile, dans d’aveuglement de l’instant, sans distance” (Kiefer, 2011: 45). Por sua vez – ou inclusivamente – o poeta reconhece na palavra um material imensamente abrasivo, pouco homogêneo mas diversificado, cheio de buracos, nós e cordas enigmáticas para a distância cósmica, tornando-o um pouco como uma criança, “torta a destruir a infância, / o começo da beleza quando encontra a fonte e a sede ao mesmo tempo” (Rodrigues, 2009: 10), que tentasse lutar, imóvel, por reacender o espanto.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Artur Morão (trad.). Lisboa: Edições 70, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*. António Guerreiro (trad.). Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- *Bartleby – Escrita da Potência*. Manuel Rodrigues e Pedro A.H. Paixão (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Patricio de Azcárate (trad.). Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- BACHMANN, Ingeborg. *O Tempo Aprazado*. João Barrento e Judite Berkemeier (trad.). Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.
- BARRENTO, João. *A Espiral Vertiginosa – ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia, 2001.

- BENJAMIN, Walter. *Oeuvres*, vol. I. Maurice de Gandillac (trad.). Paris: Gallimard, 2000.
- CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde – Antologia Poética*. João Barrento e Y. K. Centeno (trad.). Lisboa: Cotovia, 1996.
- DAGEN, Philippe. “Histoires humaines, histoires naturelles”, *Monumenta* 2007 – *Sternenfall/ Chutte d’étoiles: Anselm Kiefer au Grand Palais*. Paris: Éditions du Regard, 2007. 15-37.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica das Sensações*. José Miranda Justo (trad.). Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- *Résistances de la psychanalyse*. Paris: Galilée, 1996.
- ELIOT, T. S. *A Terra Devastada*. Gualter Cunha (trad.). Lisboa: Relógio D’Água, 1999.
- FARIA, Daniel. *Poesia*. Vera Vouga (ed.). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- HART, Kevin. “A review of Anselm Kiefer/ Paul Celan: Myth, Mourning and Memory by Andréa Lauterwein”, *Hyperion*, Vol. III, issue 3, June 2008. 46-51.
- HERACLITO. *Fragmentos Contextualizados*. Alexandre Costa (trad.). Lisboa: IN-CM, 2005.
- KIEFER, Anselm. *L’art survivra à ses ruines*. Paris: Collège de France/Fayard, 2011.
- KIRK, G.S.; RAVEN, J. E. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Carlos Alberto Louro da Fonseca, Beatriz Barbosa e Maria Adelaide Pegado (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- LIGHTMAN, Alan. *Luz Antiga*. Isabel Araújo (trad.). Porto: Edições Asa, 1996.
- NAVA, Luís Miguel, *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- RODRIGUES, António Madureira. *A Potência do Meio dos Nós*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2009.

SLOTTERDIJK, Peter. *O Estranhamento do Mundo*. Ana Nolasco (trad.). Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

WROE, Nicholas. "A life in art: Anselm Kiefer", *The Guardian*, 19 de Março de 2011, 1-4. 2 de Junho de 2011 <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>>.

Anexo



Figura 1 - Anselm Kiefer, *Sternenfall*, detalhe (1995)

Anselm Kiefer, *Sternenfall* (1995), <<http://cartesensibili.wordpress.com/2009/10/23/gli-occhi-sebastiano-aglieco/>>.



Figura 2 - Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikov Schicksale der Volker* (2007)

Anselm Kiefer, *Velimir Chlebnikov Schicksale der Volker* (2007), Gagosian Gallery,

<http://colourweb.blogspot.com/2008_03_01_archive.html>.



Figura 3 – Anselm Kiefer, *In Rosenhaag* (1996-2005)

Anselm Kiefer, *In Rosenhaag* (1996-2005), Gallery Thaddaeus Ropac,

<http://www.artnet.com/Galleries/Artwork_Detail.asp>



Figura 4 - Anselm Kiefer, *Sol Invictus*, 1995

Anselm Kiefer, *Sol Invictus* (1995), <<http://www.festival-automne.com/anselm-kiefer-show187.html>>

Nota curricular

Mestre Francisco Saraiva Fino. Centro de Estudos em Letras (CEL - Universidade de Évora). Licenciado em Línguas e Literaturas Moderna, variante de Estudos Portugueses pela Universidade do Porto e mestre em Criações Literárias Contemporâneas, na área de especialização de Teoria da Criação Literária pela Universidade de Évora. Membro das Comissões de Espólio e de Edição do poeta Daniel Faria e investigador do CEL da Universidade de Évora. Tem artigos e ensaios publicados em revistas nacionais, internacionais e on-line, tendo ainda sido responsável pela edição de duas obras poéticas (Daniel Faria e Rodrigo Solano). As suas áreas de interesse são a teoria e crítica literária, edição crítica e genética; poesia portuguesa moderna e contemporânea e suas relações com outros discursos artísticos.

Contacto

Centro de Estudos em Letras, Universidade de Évora. Casa Cordovil, Rua da Mesquita, 7. 7000-651 Évora. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Ap.1013, 5001-801 Vila Real. <http://www.centrodeestudosemletras.com>; fmsfino@gmail.com

Formas de autorrepresentação e mutações contemporâneas da literacia. Construir um bilhete de identidade personalizado*

Carina Infante do Carmo

Universidade do Algarve/

Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa

Resumo:

Desde 2008/ 2009 tenho lecionado a disciplina de licenciatura Autobiografia e Histórias de Vida no âmbito da qual pedi aos alunos que elaborassem um bilhete de identidade personalizado. Com este material pude desenvolver uma reflexão a partir do diálogo entre a forma por excelência de identificação pública em Portugal e o discurso identitário de jovens estudantes universitários. O processamento textual dos seus *bilhetes de identidade* revelou a estreita ligação com os suportes mediáticos que os enformam (na esmagadora maioria digitais) e com as práticas de literacia a eles associadas. Afinal de contas, estes estudantes vivem imersos num contexto de revolução digital em que as noções estabelecidas de literacia e os modos tradicionais de leitura e autorrepresentação estão a ser desafiados e até postos em causa.

Palavras chave: Autorrepresentação – Identidade discursiva – Literacia digital.

Self-representation Forms and Contemporary Mutations of Literacy Making a Personalized ID Card

Abstract:

Since 2008/ 2009 I have been lecturing an undergraduate course entitled Autobiography and Life Stories. One of the course assignments I have asked my students to do has been to elaborate a personalized ID-card. With this material I have established a dialogue between the most important form of public identification in Portugal and a discourse on identity of young university students. The textual processing of these *ID-cards* has confirmed how deep is the connection between autobiographical media formats (in this case mostly digital formats) and the literacy practices associated with them. After all, these students live immersed in the age of digital revolution where the earlier notions of literacy and traditional ways of reading and self-representation are being challenged and even discarded.

Key words: Self-representation – Discursive identity – Digital literacy.

* Este artigo tem por base a comunicação “Publicly making a personalised identity card”, apresentada na 7th Biennial IABA (International Auto/Biography Association) Conference: ‘Life Writing and Intimate Publics’, University of Sussex, 28 junho–1 julho 2010.

Receção: 15-07-2011 / Admissão: 10-10-2011 / Publicação: 01-09-2012

CARMO, Carina Infante do: “Formas de autorrepresentação e mutações contemporâneas da literacia. Construir um bilhete de identidade personalizado”, *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102. (2010): 55-70.

Muita bibliografia crítica já tratou do significado cultural e político do bilhete de identidade (Caplan & Torpey, 2001; Piazza 2004; Bennett & Lyon, 2008; Lyon, 2009): ele é a prova material do vínculo que une os cidadãos ao Estado moderno, tornando-os objeto de escrutínio e controlo em sociedades crescentemente massificadas e mediatizadas. Com meios tecnológicos cada vez mais apurados, a força biopolítica do Estado apropria-se dos indivíduos, reivindicando para si o monopólio da sua legitimação e até da sua existência no corpo da nação. Daí que os *sem-papéis* (imigrantes, refugiados, apátridas) fiquem nas margens, à mercê da verificação dos poderes públicos, da polícia em primeiro lugar, privados da liberdade de circulação, condenados à clandestinidade imposta pela lógica geopolítica do Estado moderno (Torpey, 1998: 65)¹.

Assim, esta “colonização administrativa” (Piazza, 2004: 17) tem articulação necessária com a unificação e coerência dos coletivos nacionais, com a sua construção administrativa e policial, com a configuração dos regimes de proteção social e, naturalmente, com o imaginário comunitário deles resultantes. E, ao mesmo tempo, proporciona a confluência dos conceitos de identificação e identidade, na medida em que associa ao processo burocrático uma carga subjectiva e até emotiva: no gesto de catalogar indivíduos no meio da massa está em causa, para cada um deles, o peso do nome próprio, da assinatura e da imagem fotográfica.

A este propósito, sigo Pierre Piazza (2004: 14) quando confirma, numa perspectiva diacrónica, a apropriação do bilhete de identidade por um crescente número de pessoas:

[...] ce titre a pu être apprécié par les citoyens comme gratifiant dans une logique d’affirmation et de valorisation d’eux-mêmes car consolide à leur propres yeux, à l’heure où l’affirmation de l’État moderne a contribué à transformer la

1 - As razões invocadas são inúmeras: constrangimentos de entidades supranacionais; controlo da mobilidade migratória ou combate à chamada ameaça terrorista, à grande criminalidade ou ao tráfico de droga ou de seres humanos; proteção de dados nas transações de bens e serviços, etc.

société en une collection d'individus atomisés, le sentiment de voir reconnue leur singularité.

O bilhete de identidade faz prova documental, é um produto normativo do cidadão, ao mesmo tempo que estimula a invenção do signatário; no fundo, confere-lhe identidade singular dentro do corpo social massificado. É inegável que tem um formato administrativo, determinado pelo modelo político-ideológico do Estado a que corresponde. É disso sintomática a escolha dos itens de registo e catalogação que se julgam necessários para tornar credíveis e legítimos os cidadãos. Tanto assim é que valoriza certos dados biográficos em detrimento de outros. Por isso mesmo, interfere nas narrativas e autoimagens do seu portador, nomeadamente nas que se referem ao lugar e estatuto sociais.

Socorro-me de dois exemplos especialmente esclarecedores da realidade portuguesa. Lembro que o bilhete de identidade expõe a marginalidade dos analfabetos, num país que tem uma percentagem baixa mas ainda assim considerável de população iletrada, idosa na esmagadora maioria. Numa sociedade dominada pela escrita, é da maior relevância o impacto penalizador de ter de mostrar o bilhete de identidade, onde se lê um carimbo que diz *não sabe assinar* e se denuncia a incapacidade de assinar de sua mão quaisquer documentos².

Depois, importa não esquecer o papel do bilhete de identidade no processo de incorporação social dos indivíduos, por exemplo na instituição escolar. Em Portugal, até aos anos 90 do século XX, o fim da escola primária e a continuação dos estudos implicava tirar o bilhete de identidade; mais recentemente essa obrigação recuou para os seis anos de idade, com o início da escolaridade obrigatória. Há duas décadas mais do que

2 - Noutros países podem ter efeitos similares as menções expressas à religião ou à pertença racial. No caso português, há que dar ainda evidência a um outro item: a referência da filiação ilegítima que apenas foi proibida pela alteração ao Código Civil de 1976. Até então, a condição de filho de pai incógnito era identificada no bilhete de identidade para todo aquele que fosse filho de mãe solteira. O peso da palavra era esmagador e de uma tremenda injustiça: a ilegitimidade era não reconhecer o filho e envergonhar-se de o ter tido.

hoje, tirar o bilhete de identidade era, por esse motivo, um ritual de iniciação e socialização que obrigava a tirar uma fotografia – quase sempre, a primeira fotografia oficial – e assinar pela primeira vez um documento público.

Convém não esquecer que o bilhete de identidade é uma documentação com conteúdo essencialmente cultural. No Reino Unido ou na Escandinávia, por exemplo, ele é opcional – apenas é necessário o número de identificação pessoal –, enquanto em países como França ou Portugal o seu porte é obrigatório e o seu uso, solicitado em actos banais do quotidiano (para levantar uma encomenda nos correios, para justificar o desconto num bilhete de comboio, etc.)³.

Por esse motivo, ainda mais no contexto português, aquele documento público constitui um marcador pessoal que determina experiências individuais na relação com instituições comunitárias. É portanto um objecto simbólico com enorme impacto na socialização dos indivíduos e no respetivo discurso autobiográfico. Afinal o pessoal é político, uma construção contingente e discursiva, determinada pelo campo de forças de poder de cada sociedade – nada que a Sociologia ou os Estudos Culturais já não tenham insistentemente sublinhado (Hall & Du Gay, 1996; Woodward, 1997) –, modelando politicamente o que se entende por individualidade e intimidade.

Ora, é este diálogo (tenso e fértil) entre identificação e identidade que me levou ao estudo de caso que passo a descrever, tratando a questão da autorrepresentação através da referência culturalmente inscrita do bilhete de identidade. Na primeira aula da disciplina de Autobiografia e Histórias de Vida, a funcionar, pela primeira vez, no ano lectivo de 2008/2009, na Universidade do Algarve onde trabalho, pedi aos meus alunos das licenciaturas em Estudos Artísticos, Ciências Documentais e

3 - Em abono desta ideia direi ainda o seguinte: se na União Europeia o bilhete de identidade será em breve adotado opcionalmente, em Portugal temos, já desde 2008, um “Cartão de Cidadão” digital que contém não apenas os elementos comuns de identificação, uma fotografia e a assinatura: acrescem os números de Segurança Social, eleitor, contribuinte assim como um *chip* com dados biométricos, a impressão digital, a assinatura digital e diversas *passwords* de acesso a serviços do Estado.

Editoriais, Línguas e Comunicação e Línguas, Literaturas e Culturas que elaborassem um bilhete de identidade personalizado. O objetivo consistiu em levá-los a pensar sobre os gestos essenciais do discurso autobiográfico, como a composição de si em função do destinatário e do suporte de escrita ou a seleção, ficção e censura da memória. O exercício, pouco orientado por mim, consistiu na elaboração de um documento breve, de conteúdo e suporte livres, desde que alternativo ao padrão do bilhete de identidade português.

Tratou-se, pois, de um exercício induzido por mim, apresentado no contexto académico, o que o transforma num produto autobiográfico não autónomo, embora eu tenha comprovado o empenho dos alunos na sua feitura. Feito em casa como trabalho complementar da disciplina, a verdade é que a sua realização fez que a matéria das aulas passasse a ter que ver diretamente com a vida deles; os próprios alunos o assumiram na aula em que discutimos o conjunto dos trabalhos. Claro que a leitura desta amostra tem de ser cautelosa, até pelo reduzido número de trabalhos recolhidos em dois anos lectivos; não mais do que vinte.

Não obstante estas limitações metodológicas, uma ideia é essencial ser desde já assumida. Parte muito significativa dos trabalhos que recebi foram feitos em meios digitais proporcionados pelo computador: ou graças aos programas de edição de texto e imagem para fazer o trabalho em suporte de papel ou com recurso ao *powerpoint*, compondo uma sequência de *slides* ritmada pelas opções de apresentação e *zoom* sobre as fotografias, escolhidas no menu daquele programa informático. Em muitos trabalhos, de formato multimodal, juntaram-se às fotografias curtas legendas contextualizadoras e uma ou várias trilhas musicais que funcionam como banda sonora da peça e que às vezes são mesmo identificadas numa pequena ficha técnica final. Uma percentagem ainda considerável (minoritária, em todo o caso) de trabalhos recorreu apenas ao suporte de papel, tendo por referência o modelo do livro, do álbum de fotografias ou do caderno pessoal onde se colaram imagens recortadas e se contou uma história de vida que se quis singular e com sentido.

Uma situação intermédia encontrei-a no trabalho de uma aluna, com cerca de 30 anos, do 3º ano de Estudos Artísticos, que escolheu o papel para imprimir o seu documento de identificação. Apresentou a frente e o verso da folha como o lado A e B do documento, à semelhança do que sucede nas velhas cassetes áudio ou nos discos em vinil. Em ambos os lados figura o seu autorretrato a cores como fundo em transparência. No lado A, estão fotografias actuais de seres importantes da sua vida (familiares, namorado, amigos, um gato), a par de espaços deixados em branco. No lado B, um quadro com gostos, crenças, *hobbys*, manuscritos sob o fundo transparente do autorretrato. Aqui apenas um dos olhos está impresso fora do campo do fundo em transparência, como se espreitasse para fora do quadro, neste caso a folha de papel. Em óbvio contraste com a maioria dos trabalhos, este documento revela uma inusitada elaboração metadiscursiva e autor-reflexiva que vai buscar à literatura a base da sua sustentação; no caso, à epígrafe do romance *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago⁴: “Conheces o nome que te deram, / não conheces o nome que tens”.

A escolha da citação e as opções formais da peça são explicadas numa nota prévia intitulada “Memória descritiva”. A lembrar os projetos de arquitetura ou de obras públicas, a nota inicial assume, por via da metáfora (memória descritiva), que este é um ensaio descritivo de si mas também um projeto em curso de construção pessoal. Afinal, nas palavras da minha aluna, “a identidade é uma incessante busca do ‘eu’, que vai muito além do que recebemos de quem nos gera e que é um processo em constante mutação”. Daí os espaços em branco ao lado das fotografias, onde poderão vir a ser integrados novos rostos, gostos, crenças ou pas-satempos. No mesmo sentido justifica o relevo dado ao olho no autorre-

4 - O romance conta a história de um escriturário de um cartório de registo que resolve arranjar um *hobby* para se distrair do trabalho monótono. O protagonista, o Sr. José, coleciona recortes de imprensa sobre pessoas famosas de quem, à noite, procura às escondidas as certidões de nascimento guardadas no cartório. Quando descobre que são todas semelhantes, passa a procurar pormenores da vida da gente simples e anónima. É assim que se embrenha na descoberta da identidade de uma desconhecida. Com isso, a sua rotina ganha cores mais vivas, ao dar-se conta de que essa procura pode ser muitíssimo estimulante.

trato. É, nas suas palavras, um “mecanismo de leitura” biométrica de si e também, embora não o explicita claramente, um mecanismo ilusionista do autorretrato que mostra um olhar que olha e que nos faz acreditar na realidade presente do objeto representado.

Será supérfluo afirmar que o conteúdo e a forma dos trabalhos decorre do perfil dos alunos, jovens adultos universitários de 20-22 anos na maioria, cujo presente os faz viver menos dependentes dos pais de quem se separaram há poucos anos para estudarem no ensino superior. Por um lado, vivem imersos pela cultura da imagem, manejam, com maior ou menor destreza, as tecnologias digitais e interagem diariamente em redes sociais *online*. Protagonizam, sem dúvida, a atual mutação de paradigma cognitivo e cultural nas formas de literacia, em concreto nas competências de pesquisar, organizar, compreender, analisar e produzir informação modelada pelos *media* audiovisuais e pela tecnologia digital (cf. Pérez Tornero, 2004). Quase sempre em ficheiros *powerpoint*, os bilhetes de identidade são uma sequência cronológica de fotografias pessoais. Com elas recuam até aos lugares e às figuras fundadoras da sua vida e chegam à experiência universitária, cujas imagens os mostram a participar em festas privadas, em residências ou quartos alugados, em festivais organizados pela associação de estudantes, em rituais académicos, em viagens.

O segundo exemplo que escolho é um ficheiro *powerpoint* feito por uma aluna do 2º. ano de Ciências Documentais e Editoriais, com cerca de 22 anos. O ficheiro está dividido em duas partes iguais, intituladas “Família” e “Amigos” e antecedidas por um pequeno preâmbulo com fotografias e alguns itens de identificação extraídos do bilhete de identidade português, como o nome completo, a filiação e a naturalidade, a que junta a indicação do signo do zodiaco. Na parte referente à família incluem-se fotografias suas, ainda bebé ou criança, sozinha ou acompanhada por familiares. Na parte seguinte, sucedem-se fotografias actuais com amigos, em momentos de convívio. O *powerpoint* inclui um êxito *pop* do Verão de 2008: a balada “The story” do CD homónimo, editado um ano antes, pela jovem cantora norte-americana Brandi Carlile (<http://letras.mus.br/brandi-carlile/>).

Aproveito para dar alguns pormenores suplementares sobre este *hit*, cuja divulgação não se ficou pela venda em CD ou pela exibição no MySpace e Youtube. Três faixas do álbum foram escolhidas para integrar a banda sonora da série norte-americana *Anatomia de Grey*, na série de 2008, exibida pelo canal 2 da estação pública portuguesa de televisão. Nesse mesmo ano, a compositora deslocou-se por duas vezes a Portugal para atuar num festival de Verão e em três espectáculos a solo. “The story” foi também a banda sonora de um *spot* publicitário (exibido nas televisões e nas salas de cinema nacionais) da cerveja líder do mercado nacional, Super Bock, marca patrocinadora oficial de inúmeros festivais de música *pop/rock* em Portugal, muitos deles organizados por associações académicas de estudantes. Ora, o referido anúncio não foge à regra elementar do *marketing* publicitário, ao projetar na tela os seus potenciais destinatários juvenis, em convívio animado até ao amanhecer, sempre refrescado pelo consumo abundante de cerveja. Entro neste pormenor porque reconheço a coincidência deste *spot* com o conteúdo e a forma do bilhete de identidade da minha aluna, cuja dimensão é determinada pela duração da balada. A letra da canção é ela mesma o enunciado, em primeira pessoa, de uma história de amor, com alegada implicação autobiográfica.

Se *media is epistemology*, como defende Neil Postman (1986: 15), não posso deixar de reconhecer neste caso o quanto as formas mediáticas ditam e regulam os sentidos de verdade, as estruturas do discurso e as formas culturais que os sustentam⁵. Por extensão, os suportes da autorrepresentação (como um programa *powerpoint*) moldam os modos de processamento, composição e transmissão de experiência e da autoimagem pessoais. No exemplo em análise, da sucessão ritmada de fotografias em *slide* e da banda sonora de Brandi Carlile resulta um modelo

5 - Em *Amusing Ourselves to Death* (1986), Neil Postman, na esteira de McLuhan, insiste na mutação do discurso público contemporâneo pela cultura do entretenimento. Na sua perspectiva, a cultura visual substitui gradualmente o molde epistemológico da palavra impressa, caracterizada pelo domínio analítico do conhecimento, assente no valor da história, pelo raciocínio lógico e pela capacidade de concentração, assegurada pela privacidade e pela solidão da leitura.

discursivo afim do que encontramos no fotoblogue e também no *spot* publicitário e no *videoclip*.

Em qualquer destes géneros, a estrutura narrativa linear tem um papel secundário ou até, por vezes, nulo. Isso é ainda mais relevante no *videoclip* musical onde domina a percepção descontínua, caleidoscópica e estimulante de imagens e música e onde uma *star* é o centro vital captado em diferentes ângulos simultâneos. É nesse sentido que o *videoclip* se tornou, de resto, na forma cultural basilar do panorama visual contemporâneo: “The nec plus ultra of today’s exhibionistic medium practices seems to be exactly the music video, where it is not so much the medium itself that arouses excitement anymore, but the eye-catching appearances of the star as visual spectacle.” (Peeters, 2004). Daí o paralelo natural com muitos dos trabalhos dos meus alunos onde se nota o foco redundante e promocional no protagonista e a fragmentação narrativa aparentada com o formato do *videoclip*, consagrado pela indústria musical das últimas duas décadas do século XX.

Em causa está a exteriorização estimulada pela visualização massiva dos meios modernos de comunicação. Não deixa de ser revelador que o modelo de autorrepresentação maioritariamente escolhido pelos meus alunos confirme o declínio da cultura letrada e literária (do romance e dos géneros autobiográficos), que alimentou até há décadas a produção de subjetividades. Afastam-se da sonda romântica que mergulhava nos abismos da alma, alimentados pelo imaginário da leitura e escrutinados pelo exercício contemplativo da escrita. Mesmo sem chegar ao extremo do *show* mediático do eu comum no Youtube ou nos *reality shows* televisivos, neles é já um dado indelével que a percepção acelerada dos ritmos de vida, a telerrealidade e as redes sociais lhes configuram a forma de entender o privado, tornando mais externa, exposta e promocional a intimidade.

É aqui que se justifica o uso do conceito de *extimidade*, explorado pela ensaísta argentina Paula Sibilia (2008: 103-130) para dar conta de uma intimidade fragmentária, dada em espectáculo, à mercê da bulimia mediática e consumista do nosso tempo. Construído a partir do conceito

oitocentista de intimidade – a que Richard Sennett (1976: 257) chamou a “tirania da intimidade” –, o termo assinala o eclipse da interioridade de matriz romântica e burguesa. Não se trata de todo de um neologismo pois já teve abordagens no campo da Psicanálise ou da Literatura⁶. Em todo o caso, aqui o conceito refere-se a um íntimo saído da interioridade, movido pela vontade de levar o interlocutor a reconhecer-lhe o valor. Na leitura de Paula Sibília, extimidade dá nome à evolução contemporânea/mediática dos sujeitos que se definem pelo que podem exibir de si, que fazem a gestão de si como uma marca e submetem o privado ao voyeurismo emocional e ao êxito das audiências.

Contar a vida própria, fazer um autorretrato tem sempre uma dimensão retórica e comunicacional, inscreve-se por força na história e na cultura e, como tal, está sob a alçada das relações de poder de cada sociedade. Sempre convocou tropos, estratégias retóricas, memória cultural, processos de seleção e arquivo de memória que sustentam a credibilidade daquele que diz que diz a verdade sobre si. Só que na contemporaneidade publicita-se sem restrições o privado; montam-se espetáculos pessoais mediados pela tecnologia, e exibem-se intimidades mais ou menos inventadas para serem mostradas na tela. É a cultura mediática (televisiva, em primeiro lugar) a promover a ilusão segundo a qual é possível mostrar “tudo” e que se pode viver sem interditos. Na sociedade em que o *Big Brother* triunfou como padrão dos olhares televisivos, faz-se acreditar que onde está uma câmara está uma verdade que não devemos discutir.

Em *Life: The Movie*, Neal Gabler (1998) identificou até que ponto o entretenimento e o cinema, em especial, mudaram a forma de

6 - O termo *êxtimo* foi pela primeira vez usado por Albert Thibaudet, em “Lettres et journaux”, na *Nouvelle Revue Française*, de 1 Junho de 1923. Bem mais tarde vem a ideia lacaniana de *êxtimo* (exterioridade íntima), identificado como objeto primeiro da análise psicanalítica. Em *Le séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse* Lacan (1986) defende inclusive que o que de mais próprio se associa ao sujeito só pode apresentar-se fora dele, na cultura. Por último, Michel Tournier, no seu *Journal extime* (2002), foge ao gesto narcísico de falar de si e centra-se deliberadamente no que lhe é exterior, sem deixar de usar a forma do diário pessoal.

vermos o mundo e a nós próprios, no quadro da sociedade de consumo. Há várias décadas, “[...] the mind had begun processing life the way it processed the movies and consequently that if the movies were a metaphor for the condition of modern existence, the moviegoer was a metaphor for how one could cope with that existence” (Gabler, 1998: 240). A invenção da câmara (de fotografia e, depois, do cinema, da televisão e das tecnologias digitais) foi estruturando a cultura visual dominante, incorporou a composição corporal e discursiva dos indivíduos: por isso, fomos vendo cada vez mais em movimento na nossa vida, como se uma câmara nos filmasse o tempo todo; inventamos filmes que passam nas nossas cabeças, sendo nós os protagonistas, cada vez menos protegidos pela delimitação entre real e ficção, privado e público.

Por outro lado, desde os trabalhos da Escola de Frankfurt até pensadores contemporâneos, como Jean Baudrillard (1981) ou Frederic Jameson (1991), tornou-se óbvio até que ponto os sujeitos contemporâneos são definidos e se definem como consumidores, na certeza de que os *media* determinam a organização social. Predomina a estetização que fascina, manipula desejos e gostos e impulsiona na direção do consumo. No contexto do capitalismo tardio, com o seu processo crescente de mercadorização, que se concretiza por via das tecnologias mediáticas, os indivíduos são cada vez mais observadores atomizados e passivos do fluxo de imagens. Submergem, por isso, na proliferação de simulacros que moldam as subjectividades descartáveis da sociedade do espetáculo e a sua fábrica de criar personalidades, compostas no pressuposto de que são captadas pela câmara de filmar. E por força aqui se enquadram as formas de narração autorreferencial também fortemente determinadas pela compressão das noções de tempo e espaço e pela crise na historicidade, inerentes à condição pós-moderna:

If, indeed, the subject has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent expe-

rience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but “heaps of fragments” and in practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory. (Jameson 1992: 25)

Longe ainda da sofisticação mediática do *spot* publicitário ou do *videoclip*, os meios digitais usados nos trabalhos em estudo valorizam quase exclusivamente a imagem (em detrimento do texto escrito) como instrumento de comunicação e incorporam o padrão mediático e os seus modos de exposição própria ante o olhar da câmara; derivam afinal de uma cultura visual em que o ecrã se tornou um dispositivo corrente através do qual vemos e inclusive vivemos a vida, para usar a expressão de María Jesús Lamarca Lapuente (2011). Trata-se de uma composição artesanal mas que tem por modelo próximo o formato recorrente em certos *talk shows* televisivos onde a entrevista de uma figura pública ou de um anónimo é acompanhada por uma sequência de fotografias privadas que o próprio ou alguém da família, à sua revelia, forneceu à produção do programa.

Conclusão

Não esqueço a juventude e imaturidade de muitos dos meus alunos, tal como os limites do exercício que lhes propus. No entanto, é indesmentível que aqueles que optaram por um ficheiro *powerpoint* seguem de modo ténue a meditação introspectiva sobre si. Em conformidade com essa ideia, consigo identificar neste *corpus* três outros traços definidores.

Em primeiro lugar, a ausência de referências históricas/coletivas que enquadrem a experiência pessoal. De notar a este propósito que, não raro, o discurso identitário destes jovens rasura quase por completo a experiência universitária e o seu estímulo intelectual. Sobressai, em contrapartida, a dimensão tribal da cumplicidade e do convívio juvenis, demarcado do mundo dos adultos e que alimenta naturalmente a dinâmica comunicativa do suporte digital a que estão sumamente ambienta-

dos. Em segundo lugar, valoriza-se o foco insistente e promocional na imagem do protagonista, sem espaço para pensar o gesto autobiográfico que lhe dá origem. Por fim, a autoapresentação fragmentária e redundante segue, em regra, a linha cronológica, embora sem uma sintaxe narrativa que sustente um qualquer balanço de vida e que lhe dê um sentido às suas vidas.

O processamento textual da autorrepresentação tem, já o afirmei antes, estreita ligação com os suportes mediáticos que a enformam e com as práticas de literacia a eles associadas. Na amostra em estudo, e tendo por referência a proposta de Daniel Cassany (2000) sobre os impactos da passagem do analógico ao digital na comunicação e na composição textual contemporâneas, reconheço, por força dos suportes digitais utilizados, uma discursividade multimodal, fragmentária, em grande medida determinada pela estrutura lógica do hipertexto, cujo suporte básico de visualização é o ecrã. Daí que se desvaneça a contextualização histórica ou se incorpore na definição autobiográfica o formato genológico do *videoclip* e o lastro intertextual da cultura *pop* mediática atual.

Os três tópicos acima enunciados convergem numa diferença em relação às práticas autobiográficas configuradas pela cultura do livro impresso. A verdade é que as escritas de si que a modernidade viu crescer exponencialmente, resultam de um contexto que Hans U. Gumbrecht (1998) descreveu pelo impacto da cultura impressa e da figura de autor; pela afirmação de um sujeito de conhecimento que observa e se mostra no gesto de se observar. Claro que Gumbrecht toma sobretudo em consideração as obras literárias e não tanto as práticas discursivas quotidianas, em todo o caso por elas influenciadas de forma mais ou menos óbvia. É no mínimo arriscado extrapolar conclusões a partir de materiais discursivos diferentes mas basta fazer o contraste entre os dois trabalhos das minhas alunas, anteriormente descritos, e não é difícil confirmar o impacto das matrizes diferentes de escrita e leitura que ambos convocam: um mais literário, como foi assinalado na análise, ao pertencer a uma pessoa que, por idade e formação, difere dos outros estudantes; outro cujo acto de escrita dilui a marca autorreflexiva e nessa medida se mostra mais permeável

à cultura da autorrepresentação êxtima, à banalização das câmaras e ao estranhamento diante do valor intimista da solidão.

Fica, então, o registo de um paralelo ainda incompleto, motivado pelo diálogo entre a forma de identificação pública do bilhete de identidade e discursos de identidade individual de jovens universitários. O documento de identificação acaba sendo não apenas um molde de referência identitária mas também e sobretudo uma metáfora das formas e dispositivos de construção autobiográfica na contemporaneidade. Na sua análise ficou evidente o quanto este exercício académico é permeável à era da revolução digital em que as noções de literacia e os modos tradicionais de leitura e autorrepresentação estão a ser desafiados e até descartados.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée. 1981.
- BENNETT, C. J. and LYON, D. (eds.). *Playing the Identity Card. Surveillance, Security and Identification in Global Perspective*. New York and London: Routledge, 2008.
- CAPLAN, Jane & TORPEY, John (eds.). *Documenting Individual Identity: The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- CASSANY, Daniel. “De lo analógico a lo digital. El futuro de la enseñanza de la composición”. *Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura* 2, año 21, junio (2000): 1-11. 10 de agosto de 2012. <<http://www.unne.edu.ar/institucional/documentos/lecturayescritura08/cassany.pdf>>.
- GABLER, Neal. *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality*. New York: Vintage Books, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Cascatas de modernidade”. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 9-32.
- HALL, Stuart & DU GAY, Paul (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

- JAMESON, Frederic. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London/New York: Verso, 1991.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire, Livre VII (1959-1960), L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
- LAMARCA LAPUENTE, María Jesús. *Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen* [Tese de doutoramento em Fundamentos, Metodología y Aplicaciones de las Tecnologías Documentales y Procesamiento de la Información]. [Madrid:] Facultad de Ciencias de la Información. Dpto. de Biblioteconomía y Documentación / Universidad Complutense de Madrid, 2011. 10 de agosto de 2012 <<http://www.hipertexto.info>>.
- LYON, D. *Identifying Citizens: ID Cards as Surveillance*. Oxford: Polity Press, 2009.
- PEETERS, Heidi. "The Semiotics of Music Videos: It Must Be Written in the Stars". *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*. May, 2004. 10 agosto de 2012 <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/heidipeeters.htm>>.
- PÉREZ TORNERO, José Manuel. *Promoting Digital Literacy. Final Report EAC/76/03. Understanding Digital Literacy*. Barcelona: Gabinete de Comunicación y Educación - Universidad Autonoma de Barcelona, 2004. 11 agosto 2012 <http://ec.europa.eu/education/archive/elearning/doc/studies/dig_lit_en.pdf>.
- PIAZZA, Pierre. *Histoire de la Carte Nationale d'Identité*. Paris: Odile Jacob, 2004.
- POSTMAN, Neil. *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1986.
- SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- SIBILIA, Paula. *La Intimidad como Espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- TORPEY, John. "Aller et venir: le monopole étatique des moyens légitimes de circulation". *Cultures et Conflits* 31/32 (1998): 63-100.

TOURNIER, Michel. *Journal extime*. Paris: La Musardine, 2002.

WOODWARD, K. (ed.). *Identity and Difference*. London: Sage/Open University, 1997.

Nota curricular

Professora Doutora Carina Infante do Carmo. Professora Auxiliar na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Doutora em Literatura e Cultura Portuguesas (2007). Publicou *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o Romance de Internato* (Centro de Estudos Aquilino Ribeiro/ Universidade do Algarve, 1998) e *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira* (Fundação para a Ciência e Tecnologia/Fundação Calouste Gulbenkian, 2010). Co-organizou com Paula Morão, *Escrever a Vida. Verdade e Ficção* (Campo das Letras, 2008), e com Violante Magalhães F. o nº 6 da revista *Nova Síntese. Textos e Contextos do Neo-Realismo* sobre Manuel da Fonseca (2011). Membro do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Áreas de investigação: Literatura/ Cultura Portuguesa Moderna e Contemporânea; Estudos Autobiográficos; Neo-Realismo português.

Contacto

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Campus de Gambelas 8005-139, Faro, Portugal. <http://www.fchs.ualg.pt/BIGeral/BIGeral.asp?login=ccarmo; ccarmo@ualg.pt>.

No meio do caminho havia cadernos: oralidade, língua e literatura na Guiné-Bissau e em Moçambique

Robson Dutra

Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO)

Resumo

A partir da tensão entre a língua portuguesa, a oralidade e as línguas nacionais africanas, como as de Moçambique e da Guiné-Bissau, este texto aborda os muitos conflitos oriundos da dominação colonial que resultam na escolha de escritores sobre em qual delas escrever literariamente. Assim, pretende refletir sobre as hierarquias, formas de dominação e de resistência no panorama das literaturas destes países, levando em consideração movimentos culturais como “Negritude”, associados ao colonialismo e ao pós-colonialismo na discursividade sobre literatura e nação. É nossa intenção demonstrar como a escrita literária revela a atmosfera de incompletude do romance como gênero literário e a representação das diferenças expressas pelas múltiplas realidades retratadas pela literatura.

Palavras chave: Língua – Literatura – Hierarquia – Dominação – Resistência.

There Were Copybooks on the Road: Orality, Language and Literature in Guiné-Bissau and Mozambic

Abstract

From the perspective of the tension between Portuguese and African Languages in Mozambic and Guinea on, this text focuses several conflicts that result from colonial domination and these languages as literary tools. So, it intends to reflect about hierarchy, domination and resistance in African literature taking into consideration cultural movements as “Negritude”, colonialism, post colonialism and the discourse about literature and nation. Our intention is to demonstrate how literary writing expresses the atmosphere of romanesque incompleteness and the representation of difference expressed by a wide range of realities portrayed by literature.

Key words: Language – Literature – Hierarchy – Domination – Resistance.

Receção: 29-09-2011 / Admissão: 23-02-2012 / Publicação: 01-09-2012

DUTRA, Robson: “No meio do caminho havia cadernos: oralidade, língua e literatura na Guiné-Bissau e em Moçambique”, *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 71-89.

Na kal lingu ke n na skirbi
Ña diklarasons di amor?
Na kal lingu ke n na kanta
Storias ke n kontado?
Na kal lingu ke n na skirbi
Pa n konta fasañas di mindjeris
Ku omis di ña tchon?
Kuma ke n na papia di no omis garandi
Di no pasadas ku no kantigas?
Pa n kontal na kriol?
Na kriol ke n na kontal!
Ma kal sinal ke n na disa
Netus di no djorson?
Ña rekadu n na disal tambi na n fodja N e lingu di djinti
E lingu ke n ka ntindi¹
(Odete Semedo)

Muito embora as línguas nacionais e suas respectivas literaturas sejam consideradas um dos meios mais eficazes de definição da nação, poucas são ainda as discussões acerca de sua condição como orientadoras de um processo político que implica escolhas e (re)elaborações no seio do espaço sociocultural.

Quer em Angola, Cabo Verde, Moçambique, São Tomé e Príncipe ou na Guiné-Bissau, o escritor africano viveu, até a independência – e em alguns casos até depois dela –, em meio a duas realidades às quais não podia ficar alheio: a sociedade colonial e a africana. Tal se deu porque escrita literária expressava a tensão existente entre esses pólos e revelava que o escritor, por utilizar uma língua europeia e as de seu país, era um “ho-

1 - Em que língua escrever/ As declarações de amor?/ Em que língua cantar/ As histórias que ouvi contar/ Em que língua escrever/ Contando os feitos das mulheres?/ E dos homens do meu chão?/ Como falar dos velhos/ das passadas e cantigas?/ Falarei em crioulo?/ Falarei em crioulo?/ Mas que sinais deixar/ Aos netos deste século?/ Deixarei um recado num pergaminho/ Nesta língua lusa que mal entendo (tradução da poeta; in Augel, 2007: 153).

mem-de-dois-mundos”. Estes escritores transitavam, forçosamente, por estes dois espaços, pois eram influenciados por movimentos e correntes literárias da Europa e das Américas, assim como manifestações advindas do contato com as línguas locais.

Apesar de a oralidade² como instituição de prestígio ser superior a qualquer consideração de caráter técnico ou instrumental, alguns fatores histórico-sociais contribuíram para que a língua escrita tenha despontado posteriormente no território africano, como, por exemplo, a implantação tardia do prelo nestes territórios. Outro foi a proibição de estudos formais aos negros, bem como o pouco desenvolvimento destes países, a par, obviamente, do fato de que o português era uma língua que contrastava com a(s) de comunicação. Tais circunstâncias contribuíram para que a literatura escrita, em África, ficasse em estado de estagnação até o século XIX.

Por outro lado, a tradição oral deixou tão fortes marcas, que a presença do imaginário, do suprarreal e dos elementos míticos são consideradas temáticas recorrentes. Por isto, não se pode desprezar o papel dos transmissores orais da tradição, uma vez que a língua falada é o veículo que melhor transporta as noções sociais, cumprindo, assim, o ponto-de-vista de Roland Barthes (1984: 53) de que a linguagem literária deve abranger a naturalidade das linguagens sociais.

No que se refere, por exemplo, à relação entre o escritor africano, a oralidade e a literatura, lemos em Patrick Chabal (1994: 37) as quatro fases propostas às literaturas africanas de língua portuguesa. A primeira, denominada “assimilação”, traz à cena escritores que escreveram segundo modelos europeus, em geral, em fins do século XIX e início do século XX. A segunda fase é chamada “resistência” e refere-se à assunção do escritor africano diante da posição de defensor da cultura africana. Nela ocorre o rompimento com os cânones europeus através da conscientização definitiva do valor do homem africano, a partir sobretudo da influência da “Négritude” de Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor, como

2 - Valemo-nos do conceito de “oralidade” proposto por Ana Mafalda Leite (1998: 12) em sua dimensão ampla, abrangendo o sentido de oratura, tradições orais e, ainda, literatura oral.

veremos adiante, o que nos habilita afirmar que nela há o despontar de uma literatura de acordo com o pensamento e a necessidade do homem africano. A terceira fase coincide com o tempo da “afirmação” deste escritor após a Independência, época em que ele assinala seu lugar na sociedade, definindo, finalmente, sua posição num ambiente pós-colonial. A quarta e última fase é a da “consolidação” do trabalho literário realizado simultaneamente ao estabelecimento dos novos rumos para o futuro da literatura de seu país e da garantia de seu espaço no *corpus* literário universal.

Assim, diacronicamente, foi nas primeiras década do século XX, num contexto de grandes transformações, que houve maior conscientização a respeito de uma escrita literária centrada no homem africano e na sua sociedade. Dentre os diversos fatores que concorreram para o fato, os desdobramentos oriundos da “Negritude” foram eficazes na associação do processo de construção de um discurso atrelado às identidades nacionais, uma vez que este movimento teve como base a busca das raízes culturais do país e o início de um processo de tentativa de apagamento da dominação colonial. Neste sentido, o discurso da negritudinista partiu do território francês (“Négritude”) para ganhar espaço de conscientização também em outros países, cumprindo um papel revolucionário ao questionar valores da cultura eurocêntrica. No entanto, na medida em que se ampliou e adquiriu uma conotação mais política, diluiu seu potencial transformando e passando a padecer de uma série de contradições insolúveis, a ponto de alguns de seus principais dirigentes defenderem posições políticas conservadoras.

Devemos ressaltar que este movimento é bastante complexo tanto em suas origens quanto em seus desdobramentos, de modo que não nos é possível discorrer sobre todas suas facetas, o que nos circunscreve apenas a algumas das características essenciais ao que propomos desenvolver neste texto. Sendo assim, em sua fase inicial, a “Négritude” teve um caráter cultural. Sua proposta era negar a política de assimilação à cultura (conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e dos valores transmitidos coletivamente) europeia. O dilema para os afri-

canos e negros da diáspora, assevera Frantz Fanon (s/d: 131), deixou de ser “embranquecer ou desaparecer”. Até este momento, consideravam-se positivos apenas os modelos culturais brancos oriundos da Europa, de modo que, para rejeitar esse processo de alienação, os protagonistas do movimento passaram a resgatar e a enaltecer os valores e símbolos culturais de origem africana, para, de acordo com Jean Paul Sartre (1968: 104), deixar-se “morrer para a cultura branca a fim de renascer para a alma negra”. Posteriormente, as acepções do termo se expandiram, de modo que, segundo Zilá Bernd (1988: 16), pode representar o pertencimento à raça negra, à própria raça como coletividade, à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado, à característica de um estilo artístico ou literário ou ao conjunto de valores da civilização africana.

Com efeito, o termo cunhado por Aimé Césaire (1934: 18) na revista *L'étudiant noir* e retomado posteriormente por Léopold Senghor (Laranjeira, 1995: 7) reivindicava a identidade negra e sua cultura perante a França dominante e opressora, como se pode ler no longo poema *Cahier d'un retour au pays natal* que tornar-se-ia, tempos depois, texto fundamental ao orgulho e à dignidade recuperada dos povos negros em todo o mundo. Firmemente calcado na realidade social, histórica e geográfica, foi produzido numa época em que a França e a Europa em geral reinavam como senhores de seus impérios coloniais, nomeadamente na África e nas Antilhas. São as decorrências desta ideologia que serviriam de base ao movimento e ao impulso do movimento independentista a partir de uma perspectiva um tanto idílica e uma versão glorificada dos valores africanos, dentre os quais se inclui o uso literário de suas línguas. Resulta daí um efeito em cascata, visto que intelectuais negros de diversas partes do mundo passaram a contar com o apoio de intelectuais, como o já citado Jean-Paul Sartre, por exemplo, no implemento da “Négritude” como a negação da negação do homem a partir do próprio radical da palavra *nègre*, forma pejorativa de intitular os negros em francês, em vez da palavra *noir*, menos preconceituosa.

Ainda que tenha havido algum dissenso no movimento, como, por exemplo, a oposição feita por Senghor da “razão helênica” à “emoção

negra”, a total negação a modelos de construção poética eurocêntrica em prol de ritmos de uma África mítica e os embates ideológicos entre Césaire e René Depestre, o movimento ficou caracterizado como o conjunto de valores culturais da África negra, designando a repulsa pela assimilação cultural e pela imagem do negro tranquilo e incapaz de construir uma civilização a partir de sua própria história.

No que se refere aos países de expressão portuguesa, tanto a “Negritude” – já numa fase de desdobramentos e adequações às diversas realidades – quanto o “Congresso de Escritores e Artistas Negros”, realizado em setembro de 1956 em Paris –, foram momentos significativos para a reflexão sobre suas literaturas. Sua relevância foi ressaltada pelo intelectual angolano Mário Pinto de Andrade em entrevistas concedidas a Michel Laban entre março de 1984 e junho de 1987. Nelas, Andrade resalta pontos cruciais para a compreensão de questões negritudinistas na França e em Portugal, como o impulso criador gerado nos anos 30 com a revista *Présence africaine* e a poética também surgida na ocasião na defesa de uma literatura nacional africana desencadeada a partir do poema de Césaire. Ao fazer uma criteriosa leitura crítica do *Cahier*, o intelectual angolano destaca partes referentes à delimitação da diferença negra e os “rios de tinta” que dela jorraram (Laranjeira, 1995: 86) a partir dos movimentos de resistência ao sistema colonialista décadas após.

Semelhantemente, como assinala Pires Laranjeira, Pinto de Andrade foi o único teórico da “Negritude” lusófona a deter-se sobre a questão das línguas africanas em textos como “Da posição do ‘quimbundo’ nas línguas de Angola”, publicado em 1950 em Luanda na revista *Mensagem*, e “Esquema do problema linguístico negro-africano”, publicado em Coimbra na revista *Vértice* em 1953, ambos em prol da ideia de que uma literatura de feição nacionalista teria de, necessariamente, assumir as expressões da tradição por intermédio da língua(gem). Tal característica permite-nos perceber o caráter utópico que revestiu a “Negritude” em Angola e nos países africanos de expressão portuguesa que, num momento para além ao do surgimento

do movimento em França, décadas antes, foi diretamente associado à independência destas nações.

Em “A Literatura negra e os seus problemas”, publicado na revista *Mensagem*, da Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, Andrade (1951: 9) estabelece sua recusa à literatura produzida nos moldes coloniais, identificando na produção africana duas variantes importantes às nossas considerações nesse texto: a literatura escrita e a oral. Para o angolano, a recusa à oralidade é combatida, uma vez que o que se defendia era uma literatura comprometida com a opressão sofrida tanto pelos africanos diante do sistema colonialista quanto por aqueles espalhados pelo mundo. Sendo assim, o africano deveria exprimir-se literariamente através de elementos inerentes a sua cultura e não apenas na língua do colonizador. Desse modo, Pinto de Andrade aproxima-se do pensamento crítico de Frantz Fanon ao defender a “Negritude” como consciência dos problemas enfrentados pelos negros em prol de uma identidade nacional a ser estabelecida a partir da independência e de sua plena expressão linguística. No conto “Eme Ngana, Eme Muene”, que integrou, em 1952, a já referida revista *Mensagem*, Andrade apresenta uma narrativa que veicula três aspectos relevantes ao estabelecimento da literatura angolana: “o uso do ‘quimbundo’ como ênfase à cultura nacional, a necessidade de alfabetização do povo e a conscientização dos mecanismos de opressão” (Secco, 2000: 112). A partir daí, “poder-se-ia refletir sobre as situações africanas do passado através de uma constatação direta do real em movimento” (Andrade, 1980: 74) que dialoga intimamente com a necessidade de afirmação cultural da herança africana e “o enveredamento por complexos e inúmeros caminhos da tradição oral africana, quer ao nível da recolha e estudo dos textos e sua fixação e classificação, quer ainda na sua premeditada incorporação nos universos da escrita literária” (Leite, 1998: 12).

O aprendizado necessário à conscientização da situação vivida nas colônias portuguesas em África e à revisão crítica da história da colonização de viés eurocêntrico era, portanto, a meta a ser conquistada. Semelhantemente, a reflexão sobre a situação africana dialogava com o perfil

pedagógico da literatura formativa dos quadros militantes, através de influxos vindos do Brasil, dos EUA e da América Central, resultando, por exemplo, na criação do “Centro de Estudos Africanos”, cujo objetivo principal era produzir a autoconscientização cultural da África. É a partir desse viés que a literatura possibilitaria a compreensão da cultura e das diferenças africanas através de uma consciência de combate à dominação colonialista e o entendimento das diferentes culturas africanas, absurdamente consideradas una. Por isso, na literatura angolana, exemplificada aqui pelo fato de, por questões sócio-político-históricas, ter sido a que primeiramente se desenvolveu em África, vemos que, em fins da década de 50 do século XX, desenvolveram-se textos centrados em elementos endógenos, a partir das propostas de Pinto de Andrade. Como elemento subjacente, o tema das tensões decorrentes do colonialismo é associado ao “musseque”, isso é, os bairros da periferia de Luanda, de modo que a enunciação nos mostra algumas das incoerências e contrastes políticos deste sistema de segregação através de referências à paisagem e uso explícito de elementos linguísticos vedados pelo colonialismo.

Assim, a utilização do contexto do periférico estendeu-se a escritores relevantes da literatura angolana, originando a “prosa do musseque”, cujas imagens, temas e personagens demonstram a opção do autor por desvelar o lado de lá dos homens excluídos do círculo dos privilegiados da sociedade e das produções culturais. Este diálogo pressupõe a referência do universo do colonizado, já nessa época um excluído na periferia de Luanda. Nessa literatura, a fronteira do asfalto, as representações da natureza dentro da periferia, a relação de trabalho entre os espaços da Baixa luandense e o sofrimento alegorizado por múltiplas formas de violência refletem as perseguições da PIDE – a polícia política salazarista –, num momento em que a própria nação angolana se configurava através da utopia que resultou na Independência.

Dessa maneira, o posicionamento literário através desse locus enunciativo nos remete à representação e à discussão dos valores dos habitantes do musseque através, por exemplo, da resistência ao colonizador,

uma temática presente em textos de Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso, Jofre Rocha, Jorge Macedo, Antonio Cardoso, entre outros. Neles, as imagens da periferia de Luanda e as situações revividas em sua escrita recuperam o espaço das areias como o terreno de luta pela vida e, também, como o espaço em que a morte é ameaça quotidiana. Essa produção da “prosa do musseque” desconstrói a visão da literatura do colonizador, revelando a escolha política de reconstruir a faceta do povo e de sua fala através de uma outra espacialidade e cultura encenadas através dos excluídos de uma sociedade ainda colonial. Assim, a literatura passou, constantemente, a idealizar a nação com algo reimaginado e sua função na composição deste cenário. Tal concepção vai ao encontro do que afirma Benjamin Abdala Júnior (2003: 136) de que “quando hoje imaginamos relações entre literatura e nacionalidade, impõe-se-nos como necessário um horizonte figurado como o sonho a se traduzir em projeto, ou seja, relações latentes em nossa situação histórica, expressas pela literatura”.

O processo de reimaginação em territórios específicos, como os de Cabo Verde, de São Tomé e Príncipe e da Guiné-Bissau, todavia, passam por caminhos distintos quando consideramos a presença do crioulo como língua híbrida, fato que nos permite ainda estabelecer algumas relações com o poema de Césaire através do princípio de rasura do idioma europeu imposto pela colonização. Ao legitimar tal rasura como princípio de contestação e desmontagem do sistema repressor, o poeta associa a liberdade do homem à consciência poética que o leva a alterar a língua do dominador.

Publicados em versão bilíngue português e crioulo, os versos que servem de epígrafe a este texto, de autoria de Odete Semedo (Augel, 2007: 153), remetem-nos a uma questão ainda comum a diferentes escritores contemporâneos da África lusófona e sobre a qual não podemos deixar de refletir, ainda que brevemente. Preocupados não apenas com o trabalho de afirmação das identidades literárias nacionais, mas com o labor que envolve sua produção, alguns destes autores vêm utilizando as línguas locais lado a lado com a do colonizador, na condição de veículos de comunicação interétnica e de elaboração estética, apontando, por-

tanto, para uma maior visibilidade internacional das chamadas “literaturas periféricas”. Por esta razão, no poema em questão, a poeta indaga provocativamente nas duas línguas, incorporando, através delas, as demais vozes que integram o diversificado cenário etno-linguístico e cultural de seu país.

Assim, nas literaturas africanas, caribenhas e latino-americanas produzidas em línguas europeias, é cada vez maior a constatação de experiências estética e politicamente inovadoras que revelam caminhos múltiplos que fazem com que o centro ceda espaço às margens para que se constatem interessantes soluções não só no fazer literário como na própria estrutura das línguas “tomadas de empréstimo”.

Deste modo, se considerarmos o crioulo guineense como o resultado de contatos iniciados no século XVI entre os navegadores portugueses e as populações da costa da Senegâmbia, isto é, o espaço localizado entre o Senegal e a Gâmbia, vemos o despontar de uma língua que, apesar de “tolerada, mas combatida” (Augel, 2007: 83), foi de extrema eficácia no período de combate e libertação. Ademais, a independência fez com que esta língua deixasse as zonas do interior do país para se estabelecer no espaço urbano, passando, por conseguinte, como já pudemos discernir noutro lugar (Dutra, 2010: 120), de um processo de comunicação rudimentar entre nativos e viajantes para um idioma de comunicação oral e, posteriormente, literária, exercendo papel significativo na formação das frentes de libertação nacional.

Dadas tais premissas, pode-se entender o fato de o crioulo despontar literariamente como “a língua através da qual os sentimentos mais íntimos podem ser expressos com profundidade” (Fonseca, 2011: 73), fato que nos leva outra vez ao poema e à dúvida que permeia a escrita de Odete Semedo: em que língua escrever?

Nele, a poeta traz à tona a questão inerente a países em que a pluralidade de línguas ainda expressa uma pluralidade de sentimentos que ainda carecem de uma expressão mais próxima das origens, da “oralitura” que, usando a expressão de Édouard Glissant (2005: 75),

acompanha o processo de narrativização da nação e os múltiplos processos aí envolvidos.

Para Glissant (2005: 78), a elaboração das imagens através da sabedoria popular constitui um artifício através do qual os falantes de uma língua não conceitual, ou seja, de uma língua concreta – imagética, como o crioulo – mostram que, implicitamente, conceberam o conceito e, tacitamente, renunciaram a ele. Assim, no processo histórico de dominação em que o colonialismo se inscreve, a escrita torna-se a lei e a sentença, visto que, como representação do poder, ela é privilégio de alguns ao fixar a representação hierarquizada do universo em questão. Do mesmo modo, a escrita representa a paixão pelo universal, uma vez que é por seu intermédio que ultrapassamos o real concreto que nos diferencia. Sendo assim, se a oralidade é inseparável do movimento do corpo, a escrita demanda imobilidade, pois para que se realize é preciso que o corpo repouse e não acompanhe o fluxo do dito, como, por exemplo, nas recitações a que Odete Semedo se refere. Passar da oralidade à escrita significa, portanto, imobilizar o corpo, submetê-lo, tomá-lo. Esta é a razão por que Glissant (2005: 7) estabelece uma relação entre a “Totalidade-Terra”, hoje realizada graças ao desenvolvimento tecnológico e à dialética da oralidade e da escrita, evidenciando que estamos diante de dois processos distintos, mas complementares: por um lado, no Ocidente, o questionamento dos processos da escrita leva à desconstrução da metafísica – a transparência, a clareza, a abstração –; por outro lado, a reivindicação da presença da oralidade nas literaturas do mundo expressa, na verdade, a presença na cena do mundo do existente dessa “Totalidade-Terra”.

Todavia, se para alguns escritores africanos a dicotomia sobre que língua usar para expressar-se literariamente é objeto de indagações, temos a afirmativa de Mia Couto, na esteira de Fernando Pessoa através do heterônimo Bernardo Soares, que “minha pátria é a língua portuguesa”. Ou seja, ao lado da incorporação de palavras oriundas das línguas nacionais na literatura, de uma nova semântica decorrente de uma escrita bilingue, Couto propõe um outro modo de utilização da língua, que é o da criação

de neologismos que tanto podem decorrer desses dois processos, como uma forma de, pela liberdade poética, implementar esta rasura através de um labor criativo advindo da necessidade de reinvenção do caos a que a contemporaneidade nos confronta. Opera-se, então, um sistema de transformação em que uma nova discursividade resulta de/numa nova maneira de olhar e sentir o mundo, bem como de ressignificar a língua portuguesa.

O escritor moçambicano, sob influência confessa de Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e José Craveirinha, por exemplo, converte a língua portuguesa em arma de resistência cultural buscando por seu intermédio formas originais de (re)pensar seu país através de um processo de reinvenção através do qual a une a saberes africanos.

Mais especificamente, gostaríamos de, através de uma leitura de *Terra sonâmbula*, referenciar um aspecto *sui generis* da escrita miacoutiana que se revela através do uso da língua, para o qual, todavia, faz-se necessária uma breve apresentação da obra.

O texto, publicado em 1992, logo após a assinatura do “Tratado de Roma” que pôs fim à guerra civil travada entre a FRELIMO e a RENAMO, logo após a revolução colonial, traz à cena um idoso, Tuahir, e um menino, Muidinga, que andam a esmo pelo interior do país em busca de algo que confira sentido a suas vidas. O menino, com idade aproximada de doze anos, é um dos “filhos da guerra”, ou seja, nascido no período de destruturação social intensa que fez com que traços culturais marcantes, como a própria perpetuação da oralidade e das tradições fossem afetadas.

Por esta razão, *Terra sonâmbula* aponta para um território em transe, cuja paisagem encontra-se esfacelada pela guerra e pela fome e por onde suas personagens vagam em busca de pertencimento. Mais que sonâmbula, a terra encontra-se entorpecida pelo caos da guerra alegorizado nos destroços de vidas, de sonhos e de esperanças oriundos dos intermináveis conflitos que fizeram com que todos perdessem a orientação e pasassem a deambular sem sentido através de uma “paisagem [que] se mestiçara de tristezas nunca vistas, em cores que se pegavam à boca” (Couto, 1995: 9), como na cena inicial da obra.

A chegada de Tuahir e Muidinga a um ônibus queimado à beira da estrada é, inicialmente, a constatação dos efeitos caóticos da guerrilha, visto que seus ocupantes foram incendiados dentro do veículo, cabendo ao jovem e ao idoso a tarefa de enterrá-los, num processo de dignificação do ser humano que as incongruências do presente não lhe ofertou. Todavia, em meio aos destroços, encontram uma mala contendo onze cadernos deixados por Kindzu, o filho de um pescador que atuará como “alter ego” de Mia Couto ao operar ludicamente com a língua portuguesa que utiliza para escrever seus relatos. Esta será a via de acesso a uma série de narrativas que conduzem Tuahir e Muidinga a uma viagem iniciática que faz com que reaprendam os caminhos dos sonhos e da paz. Tal se dá através das histórias contidas nos cadernos que dão conta de uma outra busca identitária em meios a espectros também desencadeados pela guerra, mas que é compensada pela fantasia desencadeada pelos relatos de Kindzu que, insolitamente, têm a capacidade de reconstituir o nível de fragmentação e estilhamento causados pela guerra.

Neste sentido há a fusão de dois temas recorrentes à obra, isto é, o da viagem e o da morte, por intermédio de uma narrativa antiépica que, “a partir da morte produz vida” (Rios, 2007: 7-8) através de um movimento da terra que se move por “espaços e tempos afora” (Couto, 1995: 19), na retomada de uma terceira margem onde aportam outras existências. Neste território cambiante, crianças, jovens, adultos, velhos e mulheres passam a vislumbrar um espaço alternativo construído pelos sonhos contidos nos contos-parábola e pelo desejo de vida e de felicidade que se encarna para além da morte e da destruição.

Ao optar por um romance em abismo, Mia Couto espelha um relato dentro do outro, numa espécie de “emboitement” que acolhe em seu centro uma réplica em miniatura de si mesmo. Com tal procedimento, o escritor viabiliza a pluralidade de narrativas, evidenciando as densas e complexas relações entre escritor/obra/leitor. A presença deste “duplo” torna-se fundamental para a *mise en abyme*, uma vez que é através dele que se efetua a passagem entre os níveis narrativos e linguísticos.

Importante, portanto, é frisar os diversos níveis linguísticos representativos das diversas personagens do romance, visto que, devido à existência de diversas línguas nacionais em Moçambique, como o “ronga”, o “tsonga”, o “changane”, etc., representados pelas personagens e lugares visitados, depreende-se que a comunicação entre elas é feita através destes idiomas. Tal imagem é perfeitamente vislumbrada na adaptação cinematográfica da obra, feita em 2007 por Teresa Prata, que mostra estes diversos planos, uma vez que a cineasta aponta através da tela, com o uso da legendagem, a pluralidade linguística do país.

O que, contudo, queremos chamar atenção, é que Kindzu escreve seus relatos em português, ou seja, na língua do colonizador, dando, assim, ênfase a uma das facetas mais produtivas das literaturas africanas de língua portuguesa que é a de produzir um novo mapeamento do discurso literário dominante e consagrado por um discurso hegemônico, para, posteriormente, elaborar um contra-discurso estético a partir de outros “locais da cultura”, de outras margens da nação construídos sob o signo das grandes narrativas de “contaminação épica”. Deste modo, o pós-colonial presuppõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre a sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural como conjuntural. Através do manejo “calibanesco” da língua portuguesa, a posição antes marginal torna-se essencial para a elaboração de outro projeto de nação, visto que, pelo processo de vigília dos silenciados da História, descobrem-se as suas sombras e, através de uma discursividade que se dá ao nível da língua e de outras representações, intervêm na paisagem da cidadania e a nação começa a emergir reconfigurada.

Terra sonâmbula se constrói, por isso, a partir da concepção de Homi Bhabha de que vivemos um momento em que espaço e tempo se cruzam para produzirem figuras complexas de diferença e identidade que revelam dicotomias, como passado e presente; interior e exterior; inclusão e exclusão. Na contemporaneidade, a história dos países que foram colonizados tende a regressar de modo dolorido, como realidade que é estilhaçada e, por isto, se apresenta extremamente fragmentada. Todavia, o romance não li-

da apenas com uma mera valorização das origens, mas, sim, com uma forma alternativa de purgar a história. Desta maneira, para Bhaba (2003: 23-24),

a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas de exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos.

Ademais, o limite estabelecido por Mia Couto a partir da língua e da linguagem é aquele em que se presentifica um movimento que não difere do da articulação ambulante, ambivalente, do além, já que

é o desejo de reconhecimento, de “outro lugar e de outra coisa”, que leva a experiência da história além da hipótese instrumental. Mais uma vez, é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa dentro da existência. E, uma última vez, há o retorno à encenação da identidade como interação, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração (Bhaba, 2003: 29).

Por isso, em consonância com esta visão, a própria artesanaria do verbo exercitada por Mia Couto promove a recriação dos conflitos entre a língua portuguesa e as muitas línguas autóctones do país, buscando, através de uma nova geografia linguística, estabelecer ideologias que (re)pen-

sem o país, fazendo com que a terra, originariamente “sonâmbula”, retome um movimento que se dá ao sabor da oralidade subjacente à leitura que Muidinga faz dos cadernos de Kindzu, à qual Tuahir acompanha com interesse. Se, anteriormente, cabia aos idosos a recitação e a perpetuação das histórias e saberes locais, a enunciação assume novo plano, visto que é através da leitura executada pelo menino que o imaginário cultural moçambicano é retomado através do novo que se instaura por seu intermédio. Com isto, Mia Couto introduz no idioma hegemônico novos sabores e saberes moçambicanos através dos quais a memória se recompõe, trazendo à tona o lirismo, a fraternidade primordial e traços das utopias do passado capazes de exorcizar os pesadelos do colonialismo. Assim, este escritor inscreve no código linguístico português a cultura da oratura africana, (a sintaxe de valências etnossemânticas, construções marcadas pelo ritmo oral), fraturando-o com neologismos e signos de uma sageza gnômica, de uma oralidade recriada, portanto, de uma pseudo-oralidade, para o tornar capaz de captar novas sensibilidades de olhar e dizer, diferentes formas de estar e ser Homem moçambicano, hoje.

Ao escrever um texto que atua como “uma experiência além da linguagem”, o romance materializa espaços para que se façam audíveis outros discursos que não somente o dominante, fundando uma nova cartografia que ultrapassa os limites geográficos do país dilacerado. Ademais, traça pelo “viés dos sonhos e da recriação verbal, o mapa de uma nação reimaginada, à procura de sua própria identidade” (Secco, 2000: 273). Tal espaço possibilita uma saída das posições centralizadoras e canônicas para que, da margem, seja permitido ampliar o campo de visão e desestabilizar, através da linguagem, ordens preestabelecidas, o que, conseqüentemente, permite uma nova percepção/apreensão da realidade.

Na condição de “escritor de fronteira”, Mia Couto propõe uma poética africana que se estabelece através da língua como forma de pensar o universo linguístico e as formas de hegemonia que refletem sobre as hierarquias e formas de dominação e de resistência. Sua escrita instaura um im-

portante marco para onde concorrem as atuais perspectivas da crítica sobre as culturas africanas e de suas tradições, que são, todavia, reelaboradas levando-se em conta o mundo contemporâneo.

Assim sendo, cabe ao escritor forjar a sua linguagem, ou seja, uma série estruturada e consciente de atitudes eficazes perante a língua ou as línguas que sua coletividade exercita, pois toda expressão é, primordialmente, uma relação ampla que não pode prescindir da história da comunidade e das implicações desencadeadas pela escrita literária.

A mesma língua canônica falada por diversos povos, como o francês de Césaire, o crioulo guineense, o “quimbundo” e o português dos escritores citados ao longo deste texto e nos cadernos escritos por Kindzu criam uma relação entre estes povos, estabelecendo a diferença. Ao gravitarem em torno de tudo que não está ainda acabado, cumprem os preceitos de, aparecendo no campo de representação de atitudes que presenciam no cotidiano de seus países, fazerem com que desponham outras dicções que são também entreouvidas não apenas em uma, mas nas múltiplas vozes que a literatura enuncia.

Bibliografia

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americana em perspectiva”. Orgs. Rita Chaves e Tânia Macedo. *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. 1ª edição, São Paulo: Arte e Ciência, 2003.
- ANDRADE, Mário Pinto de. “A Literatura negra e os seus problemas”. *Mensagem*, Jan.-Jul. de 1951
- *Uma entrevista dada a Michel Laban*. 2ª edição, Lisboa: João Sá da Costa, 1980.
- AUGEL, Moema. *O Desafio do escombros – nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BHABA, Homi. *O local da cultura*. 1ª edição, Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. 1ª edição, Lisboa: Edições 70, 1984.

- BERND, Zilá. *O que é Negritude?* 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CÉSAIRE, Aimé. *L'Étudiant noir*. 1ª edição, Paris: Présence Africaine, 1934.
- CHABAL, Patrick. *The postcolonial literature of lusophone Africa*. 1ª edição, London: Hurst & Company, 1994.
- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DUTRA, Robson. “O Romance guineense e a redenção do presente”. Orgs. Carmen Secco, Teresa Salgado Salgado e Sílvio Renato Jorge. *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/União dos Escritores Angolanos, 2010.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 2ª edição, Porto: Editorial Paisagem, s/d.
- FONSECA, Maria Nazareth. “Em que língua escrever? A língua e seus conflitos na literatura da Guiné-Bissau”. Orgs. Margarida Calafate Ribeiro e Odete Semedo. *Literaturas da Guiné-Bissau – cantando os escritos da história*. 1ª edição, Porto: Afrontamento, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. 1ª edição, Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.
- LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. 1ª edição, Lisboa: Afrontamento, 1995.
- LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade & escritas nas literaturas africanas*. 1ª edição, Lisboa: Colibri, 1998.
- RIOS, Peron. *A Viagem infinita: estudos sobre “Terra Sonâmbula”, de Mia Couto*. 1ª edição, Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. 1ª edição, São Paulo: Difel, 1968.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. “Mário Pinto de Andrade: o didatismo ético, político e literário”. Org. Inocência Mata e Laura Padilha. *Mário Pinto de Andrade, um intelectual na política*. 1ª edição, Lisboa: Editorial Colibri, 2000.

Nota curricular

Professor Doutor Robson Lacerda Dutra. Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO). Doutor em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Universidade de Lisboa, com pós-doutorado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor Adjunto do Mestrado em Letras e Ciências Humanas da Unigranrio. Autor de *Pepetela e a elipse do herói*, publicado pela União dos Escritores Angolanos e de artigos sobre o universo africano.

Contacto

Mestrado em Letras e Ciências Humanas – Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO), Rua Professor José de Souza Herdy, 1160 – Bloco J/3º andar, Bairro 25 de Agosto – Duque de Caxias – RJ (Brasil) CEP: 25071-200. www.unigranrio.br / robson.dutra@oi.com.br

A linhagem de Nabuco

Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Resumo

Partindo da premissa de que a viagem à Europa, enquanto etapa necessária à formação intelectual, esteve diretamente associada a práticas de deslocamento entre escritores brasileiros na virada do século XIX para o XX, buscou-se averiguar como isso se dava em obras de autores do período nas quais a experiência viajante e sua escrita mostraram-se importantes. Nesse sentido, a análise da narrativa de Joaquim Nabuco em *Minha Formação* (1900) permitiu estabelecer um quadro de referências, visto que o escritor e político, ao assumir a cultura europeia como universal, representava exemplarmente a condição ambígua do intelectual sul-americano condenado ao exílio decorrente de seu duplo pertencimento: a América e a Europa. Em títulos de escritores como Gilberto Amado, João do Rio e Olavo Bilac, à maneira de Nabuco, observou-se que a viagem, fundamentalmente literária, encontrava na cultura letrada seu ponto de partida e chegada assim como funcionava como fator distintivo de uma elite intelectual. O estudo dos textos desses autores bem como da produção crítica e teórica a respeito do assunto possibilitou concluir que o percurso de letras derivado de uma matriz europeia caracterizou-se pelo movimento de *verificação*, para usar termo empregado por Gilberto Amado. *Verificar*, enquanto confirmação do já sabido, denotava o caráter conservador de uma viagem dirigida à manutenção da cultura europeia como modelo e, consequentemente, do privilégio de grupos sociais que se distinguem, entre outras coisas, pela formação letrada.

Palavras chave: Viagem – Literatura – Intelectual – Verificação – Joaquim Nabuco.

Nabuco's Lineage

Abstract

Taking as a point of departure the fact that voyaging to Europe as an indispensable step in the individual's intellectual formation was directly associated to Brazilian writers displacement the turning from 19 to 20th century, we try to find out how it is portrayed in works by authors of the period that understand the travelling and writing experience as a matter of importance. In that sense, the analysis of Joaquim Nabuco's narrative in *Minha Formação* (1900) allowed us to establish a reference frame, given the fact that the Brazilian writer and politician, due to his acknowledgement of the European culture as universal, serves as a good example of the ambiguous condition of the South-American intellectual, condemned to exile on account of his double belonging: to America and Europe. In titles by writers such as Gilberto Amado, João do Rio and Olavo Bilac, as Nabuco himself, we observed that the voyage, essentially "literary", had its both starting point and target in the *literati* culture, functioning as a distinctive factor for an intellectual elite. Studying these author's texts as well as critical and theoretical production about this issue, enabled us to conclude that the European-matrix-based literary career was characterized by a movement known as *verification*. As a matter of fact, *verification* - a concept by Gilberto Amado -, as an instance of confirmation of what was already known, denotes the conservative trait of a voyage functioning both to perpetuate the European culture status of the model to be followed and, as a result, to maintain the privileges of certain groups socially distinguished by several reasons, but mainly by their solid literary culture.

Key words: Voyage – Literature – Intellectual – Verification – Joaquim Nabuco.

Receção: 24-09-2011 / Admissão: 14-02-2012 / Publicação: 01-09-2012

SANTOS, Claudete Daflon dos: "A linhagem de Nabuco", *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 91 - 116.

1. Nabuco exemplar

No artigo “Atração do Mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira”, de 1996, o crítico brasileiro Silviano Santiago buscou discutir o pensamento político sobre a nacionalidade e o cosmo-politismo no Brasil a partir da análise de aspectos referentes a momentos históricos decisivos na moderna cultura brasileira: a virada do século XIX, a década de 1920, a de 1930 e o que chamou de momento atual (no caso, os anos de 1990). Todavia, o título do texto revela de antemão uma referência fundamental na argumentação do autor: o político e literato Joaquim Nabuco (1849-1910). De fato, Silviano Santiago se inspirou em um dos capítulos do livro *Minha formação*, do escritor pernambucano, para dar título a seu artigo. A alusão não é casual, longe disso. As considerações de Nabuco são o ponto de partida para a análise do crítico acerca do final do Oitocentos e início do século XX.

Minha formação foi publicado pela primeira vez em 1900 e constitui um livro memorialista cuja principal preocupação é, por intermédio da memória e da reflexão registradas por um Nabuco já maduro, resgatar o processo de formação, essencialmente intelectual, do autor. Por isso a substituição de um possível “Minhas memórias” por “Minha formação”. Joaquim Nabuco, ao debruçar-se sobre seu processo formativo enquanto intelectual, não redige uma sequência de fatos dispostos em rigorosa ordem cronológica, mas uma série de reflexões que visam dar conta das suas definições políticas e literárias. Dessa forma, considerações e digressões se associam (e até mesmo se sobrepõem) à narrativa de acontecimentos com vistas a esmiuçar aspectos presumivelmente capazes de levar à compreensão de certas posições assumidas pelo autor, como a defesa da monarquia. Daí Silviano Santiago definir *Minha formação* como “livro de memórias em que o autor reúne uma série de ensaios-ficcionalizados” (Santiago, 1996: 32). Reunião de ensaios, porque o livro não resultou de uma produção escrita linear e sim do aproveitamento de escritos feitos em diferentes ocasiões e publicados na última década do século XIX.

Silviano Santiago detém-se, todavia, no capítulo “Atração do mundo” e, a partir da sua leitura, vai observar como se estabelece claramente no texto de Nabuco uma distinção entre o Brasil e o mundo, este compreendido como a Europa. Nesse contexto, o intelectual brasileiro seria uma espécie de “espectador” a assistir ao espetáculo que se desenrola no palco mundial. De sua situação periférica, a posição de observador era garantida pelas viagens e pelos meios de comunicação. A “atração” referida traduz, portanto, o fascínio exercido pela cultura europeia, à qual se atribuíam solidez e consistência superiores à produção americana (Nabuco, 1997: 40):

Nós, brasileiros – o mesmo pode-se dizer dos outros povos americanos – pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. Desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas sobre aquela. A nossa imaginação não pode deixar de ser europeia, isto é, de ser humana.

Em sua argumentação, Nabuco apropria-se da imagem de uma estrutura estratificada, na qual o elemento americano é apresentado como o que há de mais superficial e inconstante. Sempre que há um sopro de cultura, o que prevalece é a solidez dos estratos mais profundos, isto é, o legado europeu. Sob essa óptica, os americanos seriam usuários de costumes, tradições e línguas historicamente formados na Europa. Logo, nada mais “natural” que o contato com a escrita seja, em primeira instância, o contato com o imaginário de uma Europa muitas vezes confundida com a França, ou melhor, com Paris. E mais: a imaginação europeia é a própria imaginação humana. O universal, representado pela ideia de humanidade, corresponde ao mundo civilizado identificado ao Velho Mundo¹.

1 - A respeito disso, merece menção a discussão desenvolvida por Tzvetan Todorov ao assinalar que, no contato com as culturas dos povos colonizados, os universais pretendidos foram fundamentalmente europeus: “O etnocêntrico é, por assim dizer, a caricatura natural do universalista: este, em sua aspiração ao universal, parte de um particular, que se empenha em generalizar.” (Todorov, 1993: 21).

Na escrita de Nabuco, está expresso o sentimento de divisão inerente à condição de intelectual latino-americano: “Pé cá, pé lá, em equilíbrio – aparente é claro, pois não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo e à investigação racional da origem” (Santiago, 1996: 34). O duplo pertencimento, por esse prisma, estaria fundado na tensão entre o “começo”, associado ao sentimento, e a “origem”, dada pela razão. Assim, ao afirmar que se relaciona à terra natal pelo coração e à Europa pela inteligência, Joaquim Nabuco desloca-se entre a “busca sentimental” que o remete para *dentro* e para a *infância*, e a “investigação racional” que o levaria para a origem de seu pensamento e formação cultural: a Europa (Nabuco, 1997: 37):

pelo começo segue as vias da emoção. Logo, o mundo atrai o intelectual pela possibilidade de conhecimento e reflexão, enquanto o Brasil o prende pelo vínculo afetivo. 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, ligados hoje pelo telégrafo.

Em outras palavras, o brasileiro, embora nascido em terras americanas, alimenta-se, em sua formação intelectual, da geografia europeia e de sua tradição cultural, tomadas então como *origem*. Nesse sentido, a Europa seria uma espécie de ponto de partida tanto em termos espaciais quanto temporais. É um lugar e um tempo a serem perseguidos. Como diagnostica Silviano Santiago (1996: 35), a identidade histórica de jovens nações “está fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio: por isso é lacunar e eurocêntrica. Em resumo, o seu lugar é a ‘ausência’...”. A *ausência* parece fundar o impasse do brasileiro dividido e justificaria o sentimento de *saudade*. Saudoso da Europa no Brasil, saudoso deste naquela. Isso acaba por demandar o deslocamento entre o lá e o cá. A inquietação da *ausência* arremessa o intelectual para uma situação de trânsito, a fim de “aliviar” seu exílio, ainda que temporariamente. Entram em cena as via-

gens transoceânicas. Viajar para o Velho Mundo compreende, portanto, bem mais do que diversão, torna-se verdadeira obrigação.

Acerca disso é esclarecedor o relato do escritor João do Rio² (1881-1921) sobre a viagem em *Portugal D'Agora*, publicado em 1911. Divide o livro em seções, de forma que a primeira se intitula “No mar” e apresenta como capítulo inicial “O homem que viaja”. Neste capítulo, o narrador conta a história de um amigo, Tancredo, que, louco para viajar, habitualmente usava roupas amassadas e empunhava uma valise quando chegava algum vapor a fim de se fazer passar por um dos passageiros recém-chegados. O exagero do amigo faz João do Rio lamentar-se, então, pelo fato de ele mesmo não ter ainda partido de viagem, afinal viajar se tornara uma obrigação em seu tempo: “O homem que viaja é o ser dominante do momento universal” (Rio, 1911: 5). Acrescenta, por fim, o que lhe teria dito Tancredo quando no cais do porto se despedia por ter conseguido finalmente a passagem que o levaria à Europa: “Compreende que hoje já não se viaja por prazer, mas por obrigação. É preciso viajar. Tu ainda não viajaste, porque não pensaste. Para que um homem conserve a sua posição, seja qual for, é preciso ser o Homem Que Viaja. Pensa. Adeus!” (Rio, 1911: 7).

O que assinala João do Rio é como a viagem havia se tornado uma demanda social ou, nas palavras de Brito Broca (1975: 92): “O chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada e nem sempre inteligente”. Por outro lado, o trânsito foi favorecido pelo desenvolvimento das condições de deslocamento. A esse respeito o crítico comenta (Broca, 1975: 93):

E as viagens se multiplicavam, o câmbio favorável, as companhias de navegação proporcionando facilidades aos escritores e jornalistas, os jornais por sua vez muito interessados em terem correspondentes na Europa. É assim um ir e vir contínuo de gente que chega com novos hábitos, falando francês a qualquer propósito.

2 - Codinome literário de Paulo Barreto.

Indubitavelmente, as condições facilitadas e a sedução exercida pelas comodidades da vida parisiense eram razões suficientes para o crescimento do hábito de viajar. Entretanto, em se tratando do intelectual latino-americano, a relação com a viagem ultramarina está longe de se explicar exclusivamente por esses aspectos. Está em jogo a *ausência* que dramatizaria a atuação de uma elite letrada local, daí Nabuco (1997: 41) afirmar:

Estamos assim condenados à mais terrível das instabilidades, e é isto o que explica o fato de tantos sul-americanos preferirem viver na Europa... Não são os prazeres do rastaquerismo, como se crismou em Paris a vida elegante dos milionários da Sul-América; a explicação é mais delicada e profunda: é a atração de afinidades esquecidas, mas não apagadas, que estão em todos nós, na nossa comum origem europeia. A instabilidade a que me refiro provém de que na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; e que na Europa nos falta a pátria, isto é, a forma em que cada um de nós foi vazado ao nascer. De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia. As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos, não valem para mim um trecho da Via Appia, uma voltada estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço de cais do Sena à sombra do velho Louvre.

O fiel da balança é favorável à Europa, no entanto, esses sujeitos divididos estão condenados ao permanente exílio a que seu duplo pertencimento obriga. Isso está contundentemente colocado nas palavras de Joaquim Nabuco. Frente a isso, é inegável a importância que a viagem, tomada na dimensão fortemente literária que assumiu, seja ponto nevralgico na discussão sobre o intelectual sul-americano.

Por outro lado, se a relação com a Europa enquanto modelo nem sempre se restringiu à França, no século XIX o predomínio do fascínio pela sociedade francesa era notório: Paris ditava as regras da moda para o mundo ocidental no Oitocentos. No entanto, no que tange ao caso brasileiro, Mario Carelli, ao estudar o intercâmbio entre França e Brasil, assinala o papel fundamental da Missão Francesa: “A partir do fim do século XVIII, alguns brasileiros escolheram estudar em Paris, em vez de Coimbra. Esta ruptura na tradição luso-brasileira acentua-se depois de 1816, data da vinda ao Rio de Janeiro da Missão Francesa” (Carelli, 1994: 185-186). Não se pode esquecer, todavia, que a vinda para o Brasil da família real em 1808 foi determinante no processo de valorização e incorporação do modelo francês. A corte portuguesa, transplantada para a colônia, aspirava ainda a manter-se em dia com a moda vigente na Europa.

Nabuco, sem dúvida, não era um caso isolado de francofilia e inseria-se, na verdade, de forma exemplar no seu tempo. A influência francesa sobre ele, por sua vez, não se restringia à sua atuação como homem das letras, alcançava-o enquanto político. Não é à toa que relaciona sua definição enquanto monarquista à experiência no Velho Mundo. Contudo, embora o literário e o político norteiem a formação do autor e ambos tenham estreita relação com a viagem realizada, a tendência, ao longo do livro, é compartimentalizar formação, produção e ação, esta última muitas vezes atribuída diretamente à atividade política (Nabuco, 1997: 53):

Desde a Academia a literatura e a política alternaram uma com outra, ocupando a minha curiosidade e governando as minhas ambições. Nos primeiros anos a política teve o predomínio; com a viagem à Europa em 1873 passou este para a literatura, e esse meu período literário, começado então, dura até 1879, quando entro para a Câmara...

A diferença que se faz entre a atuação como literato e como político coloca a literatura e a política em lugares distintos. A alternância proposta en-

tre uma e outra simplifica bastante uma relação que detém muitas complexidades; entretanto, é significativo considerar que a preferência pelas letras teria sido o principal legado de sua incursão pelo Velho Continente (Nabuco, 1997: 62; *itálico no original*):

Como se vê, bem pouco do político dominante restava depois dessa primeira viagem à Europa; eu trocara em Paris e na Itália a ambição política pela literária: voltava cheio de ideias de poesia, arte, história, literatura, crítica, isto é, com uma espessa camada *européia* na imaginação, camada impermeável à política local, a ideias, preconceitos e paixões de partido.

Assim Nabuco entende que a sua permanência na Europa, ao favorecer seu interesse literário, afastou-o da política que não é pensamento e sim pragmatismo voltado não ao universal, representado pela humanidade, mas para o local e o imediato (a política com “p” minúsculo). Por outro lado, a polarização literatura-política endossa o princípio de organização em partes: cada coisa em seu lugar. Contrapõem-se formação, produção e ação enquanto etapas estanques. Na biografia escrita por Carolina Nabuco, essa perspectiva observável no texto de Joaquim Nabuco é mantida. Assume-se que voltou ao Brasil de sua primeira viagem à Europa literato e, durante essa fase, dedicara-se à diplomacia e aos jornais, atividades mais condizentes com seus interesses literários. Assim teria permanecido até 1878 quando, adido de legação nos Estados Unidos, recebera a notícia da morte de seu pai, o que determinou seu retorno ao Brasil. Isso marcaria o início de uma nova etapa em sua vida (Nabuco, 1979: 55):

É incontestavelmente, com o terminar dessa fase [de literato], aos quase trinta anos de idade, que se pode dar por findo o seu período de formação intelectual. Seu espírito não havia cessado de se alargar, preparando-se, consciente ou inconscientemente, para a ação política.

O interesse literário, diante disso, serviu ao alargamento do espírito e tudo aquilo que a ele se relacionou ficou restrito à formação que preparava Nabuco para um fim maior: a ação política. Finda a formação, é momento de agir. Desse modo, a persistente distinção entre “fases” evidencia o corte que distancia e, de certa forma, hierarquiza a formação, identificada às letras, e a ação, traduzida na atividade como político. Do mesmo modo, a formação do literato precederia sua atuação como escritor, como se fossem etapas claramente delimitadas e necessariamente sequenciais.

A deserção profissional, dada pelo seu afastamento do exercício do direito, é selada pela acolhida dos jornais e revistas da época. A produção escrita é assim incluída no processo de reflexão intelectual, mas encontra-se apartada do processo formativo que já teria sido concluído. Embora a divisão entre formação e produção permita observar o lugar dado à viagem enquanto integrante do processo formativo, leva a dissociar a escrita da experiência do deslocamento. Essa dissociação, porém, não se sustenta quando se admite que viajar não está intrinsecamente relacionado apenas ao processo de formação, mas também ao de produção: daí o entrelaçamento necessário entre ler, viajar e escrever.

O caráter letrado e eurocêntrico (para não dizer francófilo) da formação de filhos da elite brasileira como Nabuco mantém estreita relação com a concepção da viagem à Europa como etapa importante na educação, o que significa dizer que viajar é conhecer, aprender, ao mesmo tempo em que se conserva a primazia do continente europeu como origem da cultura e do conhecimento³. Nas palavras de Nabuco, é contundente o poder transformador da viagem: “... o ano de 1873 é no meu registro o ano da primeira viagem à Europa, fato de metamorfose pessoal, que é em minha vida a passagem da crisálida para a borboleta” (Nabuco, 1997: 39).

Não é à toa que, ao retornar, Joaquim Nabuco foi convidado pelo Imperador a palestrar sobre tudo o que vira, afinal, nas palavras de

3 - O valor cumulativo e formativo da viagem, ou seja, seu caráter pedagógico já está claro nas práticas de deslocamento dos jovens europeus no século XVI (Adler, 1998) e ganha forte expressão no *Grand tour* do XVIII (Feifer, 1986), constituindo, portanto, premissa corrente no século XIX.

Carolina Nabuco (1979: 44): “Em setembro de 1874 volta ao Brasil, com o espírito enriquecido e o horizonte dilatado”. João do Rio também, em *Portugal D’Agora*, enfatiza o caráter educativo da viagem: “Não há viagem que não seja propriamente de instrução, e muito em breve as cidades, antes dos *flyers* atravessarem os espaços se cotirão para exportar em peregrinações externas caravanas de adolescentes para complemento educativo” (Rio, 1911: 7-8).

Consagra-se, assim, o valor instrutivo das viagens que contribuem, por essa perspectiva, inegavelmente, para o crescimento do indivíduo. No entanto, para que direção se dirige a instrução? Se a viagem integra um processo educativo, a definição do mapa, ou seja, para onde se vai, é tão relevante quanto o próprio deslocamento, pois denota os objetivos que se pretendem alcançar na formação do indivíduo. No caso brasileiro, a herança de uma história colonial tem, certamente, papel relevante na definição do destino do viajante. Parece natural a travessia do Atlântico. Contudo, participa da naturalização desse roteiro de viagem a formação literária dos nossos intelectuais, que, leitores assíduos da literatura europeia (com ênfase na francesa), anseiam pelo contato com a cultura em que cunharam sua imaginação.

Daí a exemplaridade da atitude de Joaquim Nabuco: ao viver a “atração do mundo”, possibilita o estabelecimento de certos parâmetros associados a práticas de viagem e escrita no Oitocentos. Ao se formular uma *linhagem de Nabuco*, está-se propondo, portanto, determinar princípios que caracterizariam formas de viajar e escrever entre viajantes brasileiros do final do século XIX e primeiras décadas do XX. A construção de tal linhagem, contudo, constitui uma estratégia teórica para articular a leitura de algumas práticas de viagem e escrita. Desse modo, deve-se atentar para pontos que são pilares na composição desse tipo de viajante.

É central a *ausência* que possibilita o eurocentrismo, o duplo exílio, e estabelece como roteiro de viagem o ponto de chegada que também é ponto de partida: o retorno à origem enquanto encontro com a cultura na qual se formou e com a qual se identifica. Brasileiro de nascença, europeu de formação, o viajante à Nabuco atravessa o Oceano, sobretudo, para

confirmar sua educação europeia fundamentalmente livresca. Ao se reconhecer como elite intelectual, identifica-se como viajante e não como turista; ou seja, alguém que “sabe” viajar e aproveitar a viagem de tal forma que só possa haver crescimento e mudança: dentro dessa perspectiva, processar-se-ia, então, a metamorfose a que se refere Nabuco.

Todavia, a perspectiva de que a viagem seria cumulativa e que, por conseguinte, levaria ao desenvolvimento do indivíduo não se sustenta, quando se descobre encoberta a permanência que não é abalada: o acréscimo de conhecimentos pelos contatos durante a jornada não comprometeu o sentimento de filiação inconteste à cultura europeia, pelo contrário, ratificou-o. A atitude elitista do viajante se traduz uma vez mais aqui: como elite se identifica àquela cultura que julga superior e que se lhe afigura como dominante. A linhagem de Nabuco se caracteriza, então, pela aceitação sem questionamentos da cultura europeia, marcadamente a francesa, de modo que a viagem passe a ser um movimento de confirmação integrante do processo de formação intelectual. Como observa Brito Broca, houve uma produção razoável de textos sobre viagens a Paris, porém, de um modo geral, eram escritos comprometidos por sua superficialidade: “Quanto à atitude de quase todos os escritores brasileiros que visitavam Paris, era mais de deslumbramento, de *pâmoison*, de que de compreensão. Sentia-se Paris, um Paris geralmente superficial e paisagístico, sem procurar analisá-lo ou compreendê-lo” (Broca, 1975: 98). O crítico faz ressalva, entretanto, a Nestor Vitor que, em sua obra *Paris*, teria buscado a análise da capital francesa. De qualquer forma, predominava a intoxicação pela “parisina”; ou seja, a assimilação deslumbrada do modelo parisiense de civilização e cultura. Exemplar disso foi o poeta Olavo Bilac (1865-1918) (Broca, 1975: 93):

Bilac parte todos os anos, regressando sempre com um desejo único: o de partir de novo. Fizera a primeira viagem em 1891, como correspondente da Cidade do Rio. [...] Ao regressar dessa viagem, Bilac mostra-se tão *dépaysé* no ambiente brasileiro, que chegou a sugerir a Artur Azevedo este

comentário no Correio do Povo: “O nosso poeta está seriamente intoxicado – dizia o cronista, noticiando-lhe o regresso– ingeriu pantagruélicas doses de ‘parisina’ [...]. Se ficar aqui a passear, entre o Beco das Canelas e Rua da Vala, morre da pior das nostalgias, a nostalgia de Paris”. E acrescentava ter o poeta vindo com bilhete de ida e volta da companhia ‘Messageries’, na certeza de tornar à França.

Esse encantamento exercido por Paris que levava escritores como Bilac a fazerem viagens anuais não era fruto do acaso. O cultivo do modelo europeu pela elite brasileira determinava a formação destinada a seus herdeiros. Na verdade, como o bacharelado, no Brasil da época, a viagem à Europa também constituía título. O curso superior e a viagem, enquanto etapas de uma educação privilegiada, conferiam prestígio intelectual e social. Viajar e bacharelar-se eram marcas de classe; privilégio de poucos. Era, assim, obrigatório para a elite o contato com a civilização, para penetrar-lhe o passado na forma de suas tradições e usufruir-lhe os avanços. Quanto a isso, em texto intitulado “Bilac e a França”, Antonio Dimas, a partir da leitura de crônicas do poeta brasileiro, destaca a ideia presente em texto de 1904 segundo a qual Paris compreenderia, na verdade, duas cidades. A partir de uma geografia cujo relevo principal seria o rio Sena, falar-se-ia de uma cidade que se estenderia na margem direita do rio e outra na margem esquerda. Na primeira, vigoraria o tempo presente; enquanto, na segunda, prevaleceria o passado.

Na margem direita do Sena, situava-se a cidade do Presente, buliçosa, movimentada, fremindo de luxo e de frivolidade, atravessada por costumes e idiomas os mais extravagantes e cosmopolitas, espaço privilegiado do prazer, festivo por excelência, aberto e coletivo, público e vistoso. [...]

Na margem esquerda, onde se posta o narrador, a atmosfera é muito outra. Em vez de movimento, a calma;

em vez de excitação física, a concentração intelectual; em vez da futilidade, a estabilidade. (Dimas, 2000: 167-168)

O movimento e a velocidade caracterizam a margem direita, é a Paris moderna. Em contraposição, na esquerda, o que se observa é a preservação do tempo, a permanência – onde pulsa a História: “Graças à historicidade que rega a margem esquerda do Sena, garante-se uma continuidade cultural resistente o bastante para enfrentar o torvelinho cotidiano da margem direita” (Dimas, 2000: 169).

E o que buscava o viajante brasileiro que chegava a Paris? A que margem se dirigia? Levando-se em consideração a divisão de Paris segundo Bilac e o fato de este se postar na margem esquerda, poder-se-ia dizer que aos turistas interessava sobremaneira a cidade do tempo presente. Estes fariam, quando muito, uma visita superficial à outra margem com a ajuda de um guia. Aqueles que se entendiam como viajantes e, portanto, diferenciados da banalização do turismo, por sua vez, deteriam conhecimento suficiente para dar significado ao passado da margem esquerda. Todavia, apesar de atribuírem a si próprios a cidade histórica, sucumbiam à sedução do presente frenético da cidade moderna, com suas muitas possibilidades de conforto e diversão. Por outro lado, temerosos de serem reconhecidos meramente como turistas, os intelectuais brasileiros que viajavam à Europa iam do passado ao presente, sempre com a preocupação de se definirem em diferença. Dimas observa como a divisão de Paris por Bilac não deixa de ser uma estratégia para justamente resolver esse impasse: “Ao fender a capital francesa em dois segmentos complementares, Bilac resolve um impasse pessoal, na medida em que, sem menosprezar o passado repleto de tradição, cultiva o presente que acena com promessas de conforto material” (Dimas, 2000: 169).

Quando está em questão a viagem para a Europa como etapa de formação intelectual, ganha relevo a busca pelo histórico e, por conseguinte, pelo passado sem que isso signifique o desprezo pelo presente e suas benesses. Esse viajante que se reconhece como tal e que constrói seus próprios roteiros de viagem a partir da sua educação letrada, a fim de dis-

tanciar-se da figura do turista, encaminha-se “naturalmente” para a escrita que dará prosseguimento ao seu *tour*. Da letra ao navio, das ruas de Paris à escrita, o entrelaçamento entre escrita e viagem revela-se desde as aulas no colégio de educação europeia e literata até a ansiada viagem transoceânica e o seu consequente registro.

A busca de confirmação e de passado está sintetizada na palavra escolhida pelo escritor Gilberto Amado (1887-1969) para definir a sua primeira vez em Paris: *verificação*.

2. Uma viagem de *verificação*

A importância da primeira viagem à Europa de Gilberto Amado é declarada ainda na organização de suas memórias. No volume de 1956, destina a metade inicial do livro à sua mocidade no Rio, enquanto a segunda é totalmente voltada para o relato da viagem. De fato, o título já esclarece tal organização: *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Este volume é o terceiro de uma série, pois o antecederam *História da minha infância* (1954) e *Minha formação no Recife* (1955). Nessa sequência de volumes que compõem as memórias, há a preocupação latente em discutir a formação intelectual, como o fizera Nabuco.

Gilberto Amado, nascido em Sergipe, estudou na Faculdade de Direito do Recife. É relativo a esse período *Minha formação no Recife*. Posteriormente, seguiu para o Rio de Janeiro, de onde partiu, algum tempo depois, em sua primeira viagem à Europa. Em seu relato sobre a temporada em que viveu no Recife, conta que, ao chegar à cidade em 1905, chovia muito, viu-se obrigado, então, a refugiar-se em um hotel que encontrara no caminho: “Uma imagem risca-me a memória e se projeta para a pena: uma tabuleta HOTEL DE FRANÇA” (Amado, 1955: 14).

A tabuleta resgatada pela memória e desenhada pela pena parece simbolizar o caminho intelectual traçado por Gilberto Amado. De geração posterior a Nabuco, que conheceu em 1906, ocasião em que este fez uma exposição pública na Faculdade de Direito do Recife, percebe-se em Amado o mesmo fascínio pela cultura francesa. Leitor voraz, o

escritor sergipano é admirador confesso de autores como Balzac, de quem leu e releu toda a *Comédia humana*. Os livros lhe eram de capital importância, devorava-os. Ao tentar lembrar-se melhor dos pormenores de sua vida no segundo ano de direito, Amado conclui que o que a sua memória preservou desse tempo foram os livros e muito pouco do resto. Por isso, o título dado ao capítulo em que faz tais considerações: “Os livros me tapavam a vista”.

A incursão no mundo das letras vai, na escrita de Amado, desembocar na viagem. Assim, em *Mocidade no Rio e Primeira Viagem à Europa*, a metade do livro destinada ao relato de sua ida ao continente europeu começa com a “Explicação da viagem”. Prática comum na tradição das narrativas de viagem, há decerto um valor didático em se apresentarem as circunstâncias que ocasionaram a jornada. De qualquer forma, o autor esclarece como, após a publicação de um artigo em que, segundo ele, não intencionalmente, favorecera politicamente Lauro Müller, este o designou para ir à Holanda fazer um estudo sobre o processo de colonização nas Índias Ocidentais. Após a explicação, a parte imediatamente seguinte se inicia com a apresentação das expectativas e do entusiasmo do jovem Gilberto diante da viagem iminente:

Eu ia mergulhar de cabeça naquela onda profunda, Europa.
Eu ia ver a França, país a propósito do qual era costume então repetir-se a frase de Jefferson: “Todo homem tem duas pátrias – a sua e a França”. [...] A França para mim, como para todos os rapazes do meu tempo, era, por assim dizer, o ar que o nosso espírito respirava. O herói nacional do menino do Brasil do meu tempo, não era Caxias nem José Bonifácio; era Napoleão Bonaparte. (Amado, 1956: 208)

A cultura francesa fascinava-o, e mais do que isso: nela se pautou sua formação. Aí o europeu é o francês, como revela o título da parte do livro em questão: “Uma rua de Paris”. No entanto, este não é o

único aspecto a merecer destaque. Há de se considerar que a viagem pelo mundo europeu é prévia ao deslocamento físico:

Eu ia, na Europa, encontrar uma coisa que só havia visto nos livros – o passado. “A Europa é uma atmosfera densa [escrevi no *Espírito de Nosso Tempo*] cujas camadas representam séculos. A Inglaterra é construída sobre pedras romanas. Uma rua de Paris é um rio que vem da Grécia” [...]. Ia ver o rosto da velha mãe lusitana que parira os meus avós. Ia olhar para os Jerônimos... túmulos de reis, carcaças de caravelas, carruagens de rainhas, armaduras de cavaleiros, arneses de corcéis montados por heróis, os espadões de Aljubarrota, manuscritos dos poemas históricos, enfim ver o que o meu Brasil não me podia dar... e isso é muito dizer – pois país nenhum dá mais aos seus filhos do que o Brasil (Amado, 1956: 207-208).

O passado discursivamente construído pelas leituras que fizera durante a sua formação apontava a seta para a Europa, enquanto única possibilidade de tradição e origem para o Brasil de sua época. Por isso, ansioso por um passado que acredita não poder encontrar no seu país, Gilberto Amado deixa-se tomar pela euforia. Sente-se agarrado pela gola, quem o arrasta são os tempos idos em direção à História. Encaminha-se, assim, para a margem esquerda do Sena de que falava Bilac: as letras construíram o mapa que diz ao viajante por onde deve ir. Desse modo, viajar representaria, portanto, a oportunidade de *verificar* e não de *ver* – diferença crucial. Assim, uma vez em Paris, Gilberto Amado revela o gosto pela *verificação* do que já conhecera nos livros: “... passo a descrever minha primeira viagem à Europa e a esforçar-me por traduzir o espírito com que a empreendi. Quanto a Paris, eu não ia vê-lo; ia *verificá-lo*.” (Amado, 1956: 216)

São notáveis a prontidão e a minúcia com que Amado faz o “reco-

nhecimento” dos lugares e costumes já “vistos” nas leituras. “Tropeça” na História a cada passo que dá pelas ruas de Paris ou na visita aos cemitérios em que jazem grandes nomes. Segue ratificando sua formação (Amado, 1956: 257):

Nenhuma aleia que não me abrisse página de livro, não me mostrasse tela de pintor, rosto de atriz, máscara de orador, momento político, descoberta científica. [...] Aquela multidão sepulta, aquela procissão de mortos, me era mais viva e conhecida que todo o povo que eu vira em feira ou procissão de vivos. Daquela gente recebi mais do que merecia; aquela gente me fizera o que sou. Muitos dos que ali estavam – só citei uma percentagem mínima – me ensinaram, me ilustraram, me deram mais do que eu poderia pedir.

Aos “mortos” devia tudo o que era e sabia; por isso, em visita à terra daqueles que o formaram, apenas reconhecia no que via tudo que lhe ensinaram. Em outras palavras, toda a referencialidade do lugar só era possível pelo que o viajante trazia consigo na bagagem. Em Sergipe, Amado vira a França pela primeira vez: “Alexandre Dumas e os demais romancistas populares da época, que não enumero porque montam centenas, nos traziam até ao candeeiro de querosene, rodeado de mosquitos do Vaza-Barris, a atmosfera de Paris, o ar da França” (Amado, 1956: 213). Faz-se a imaginação assim, à maneira de Nabuco, europeia.

Todavia, o reconhecimento da História em cada rua percorrida não se dá gratuitamente: sem o preparo que as leituras de grandes autores europeus lhe deram, isso não teria sido possível. Diferenciava-se assim como viajante apto a perceber o que outros, ignorados da cultura letrada do Velho Continente, não poderiam notar. No final das contas, não é “qualquer um” capaz de entender Paris, para isso era preciso ter “sede” e “fome” daquilo que ela poderia dar; sede e fome que só a leitura poderia despertar no espírito. A viagem, portanto, havia começado

bem antes do momento do embarque no cais. Porque, para ser completa, a jornada do viajante deveria germinar na escrita.

A capacidade especial de ler-entender a capital francesa derivada de uma formação letrada garantiria a homens como Gilberto Amado o *status* especial de viajante, sensível a tudo que de europeu, ou melhor, francês, se lhe apresentasse. Essa sensibilidade o particularizaria, por isso, afirma categoricamente: “O meu caso não é o do turista que vai a Paris só para se divertir” (Amado, 1956: 171-172). Longe disso (Pimentel, 1998: 86):

O que se pode ler nas entre linhas do seu texto [de Gilberto Amado] é que se o sujeito viaja desprovido dessa bagagem cultural capaz de diferenciá-lo, sua viagem não redundará em uma experiência completa. Ou seja, se o viajante não conhece de antemão aquilo que irá ver, ele poderá se ver em uma situação de estar frente a lugares especiais sem que aquilo lhe diga nada. Nenhum guia de viagem seria capaz, no entender do autor, de preencher lacunas da sua formação original, e a viagem apenas significaria deslocamento e diversão. Turismo?

Sendo elite intelectual, a viagem é mais que turismo, é a afirmação constante de sua condição de viajante, pois justamente ela justifica a viagem que é escrita e formação intelectual. A interação do viajante com os espaços em que circula é mediatizada pela literatura: não se trata de um olhar desarmado, mas construído pelas leituras feitas e sob sua interferência direta. Os grandes autores europeus, em suas obras, determinariam os lugares “consagrados”, aqueles que precisariam necessariamente ser visitados pelo viajante ávido. Independentemente de em que condição viaja, se como diplomata, político, homem de negócios, estudioso, o viajante brasileiro “bem-nascido” que tivesse aspirações intelectuais, munido de seus conhecimentos da cultura europeia, uma vez lá, buscava conhecer os lugares consagrados segundo o seu saber. Conhecê-los significava aproxi-

mar-se do modelo estimado, aproximação necessária para o tão desejado “banho de civilização”.

No entanto, as letras não apenas sugerem um roteiro, elas incitam à viagem. A imaginação atizada estimula o desejo de viajar e justifica a ansiedade que muitos autores brasileiros experimentam ao chegar à Europa. A expectativa criada pelas viagens imaginárias já realizadas àqueles lugares empurra o viajante pelas ruas, com os olhos atentos, prontos a registrar tudo o que pode *reconhecer*. Daí a *verificação*. Submetem-se a esse processo não apenas as ruas, os museus, as casas e monumentos, mas também a natureza ou mesmo os tipos humanos, igualmente presentes nas obras literárias: “Mas, outras coisas me comprometera eu a ver na Europa – as flores, as plantas consagradas na literatura, o narciso, o junquillo, o rododendro, ...” (Amado, 1956: 174) ou ainda:

Esperaria encontrar a burguesa dos romances, tão inacessível ao viajante estrangeiro. Ia admirar de longe no Bois de Boulogne, na Alameda das Acácias, no seu cavalo alazão, na sua égua baia, ou na sua poldra Isabel, a princesa tal, a duquesa fulana, a marquesa sicrana, de que falavam as crônicas mundanas (Amado, 1956: 175).

Diante de tudo que vê e percebe o viajante, desempenha tal papel sua imaginação que, por vezes, na escrita em que registra sua viagem fica patente o colorido especial que o olhar armado confere à realidade: “Na rua o sol que viera brincando conosco em réstias finas pelas janelas do trem, abria-se ao largo sobre nós. Que carícia! Sem pernosticismo, sem poetismo bobo, digo – foi uma novidade para mim, essa luz enxuta e branda, passando-nos no rosto a seda do seu contacto, ...” (Amado, 1956: 176). O raio solar, poder-se-ia dizer, é literaturizado. Esse exercício de fantasia que se expressa na escrita por uma descrição lírica do real é recorrente no texto de Amado. Muitas vezes, em direto diálogo com

as leituras de sua formação, literaturiza o percurso de sua viagem (Amado, 1956: 202):

O trem me conduzia da costa marítima perlongava o itinerário seguido pelos vikings. Eu via brilhar, por entre o tremor dos choupos, o metal dos seus capacetes. Quando o trem parou em Ruão, a poucos passos da casa de Flaubert, Madame Bovary, com os cabelos enrolados sobre a nuca alvirrosada, me deu adeus como lenço em que enxugara tantas lágrimas.

Assim, os caminhos, as escolhas, os lugares e, por vezes, as pessoas a serem conhecidas eram determinados com frequência pelas expectativas construídas pelo viajante em suas leituras. Essas expectativas, porém, interferiam não somente na seleção do que se desejava ver, mas também na apreensão daquilo que era visto. O processo de evocação que lugares, objetos e pessoas podiam deflagrar era prazeroso para o viajante. Ele se comprazia em evocar, pelo contato com a realidade que lhe era apresentada, a escrita que fomentou a sua imaginação, numa espécie de atualização do texto literário.

Entretanto, da mesma forma que Bilac observou a existência de duas Paris, Amado identificou a coexistência de tempos na cidade. O presente e o passado, cada qual com seus atrativos, perpassavam as ruas de Paris e davam ao viajante ilustrado a possibilidade de usufruir duplamente da modernidade e da tradição. Deste modo, se o cosmopolitismo de Montparnasse fazia dele “terra natal” do século XX, era lá também que se encontrava o cemitério que abrigava o corpo de, entre outros, Stendhal, Baudelaire, Renan, Dumas – “alguns formadores da minha alma” (Amado, 1956: 258).

Contudo, ainda dentro de uma perspectiva de viajantes em oposição a turistas, com o surgimento de outros meios de divulgação da Europa, a escrita não deixa de ter papel relevante para os que investem num processo de formação e produção decorrentes do contato com a cultura europeia. Aquele que se reconhece como viajante rejeita a banalização de guias turísticos e lança

mão da literatura para orientá-lo tanto pelas ruas de Paris como nos traços que a pena desenha na escrita de sua viagem. Nesse sentido, constituem aspectos distintivos a singularidade do itinerário percorrido e a necessidade de narrar.

Desse modo, em sua prática, escritores, como Gilberto Amado e Nabuco, demonstram que a viagem sem registro seria incompleta: esta, enquanto etapa da formação intelectual e pessoal, não se limitaria à mera excursão, cabendo-lhe ainda o espaço da escrita. Como homens letrados, escrever é uma atividade que lhes é própria; como viajantes, a escrita motiva e continua a viagem e a ela se identifica. Por isso, é um equívoco compartimentalizar leitura, viagem e escrita. Não há precedência de uma sobre a outra, posto que ambas se confundem à medida que se embaralham as estradas de terra e as de letras.

Gilberto Amado questiona se a sua viagem merece o registro minucioso de um relato; todavia, comenta como seus amigos lhe perguntavam por que não narrava suas viagens. Narrar a Europa seria, talvez, torná-la ainda mais conhecida aos brasileiros, o que poderia significar conhecer melhor “o passado”, de que tanto se precisava e que o Brasil não podia dar (Amado, 1956: 210):

Muita gente me pergunta por que nunca escrevi um livro de viagens. “Imagine uma obra sua sobre a França, sobre a Europa, sobre os Estados Unidos! Quantas impressões não deve ter você para nos contar!”. Um amigo, homem político conhecido, me disse uma vez em Paris:

– “Quando se está aqui é que se vê quão pouco sabemos no Brasil a respeito da Europa. Você devia nos dizer...”. Sim senhores... seria possível. Mas... elaborar o já sabido, reproduzir, comentar, desenvolver o que já foi multiescrito... sobre Paris, Londres, Itália, Alemanha, Espanha e Portugal? [...] Sabemos o que disseram de Paris... Júlio César, Juliano o Apóstata, Venancius Fortunati, Benvenuto Cellini, príncipes, gênios, Andersen, Tolstoi, Dostoievski, Wagner, Franklin, Mozart, Goldoni, Mark Twain, Chopin, Rilke, etc.

A desmotivação para escrever sobre a Europa, fundamentalmente Paris, era explicada pelo fato de muito já ter sido escrito sobre as ruas, os monumentos franceses, europeus, enfim. Afinal, tanto e tão famosos homens já deram curso a relatos sobre isso, o que poderia acrescentar? Conclui Amado, então, que qualquer tentativa sua nesse sentido redundaria em mera paráfrase do que outros viajantes já disseram. Contudo, ainda que o autor sergipano apresente suas razões para não escrever um livro sobre a sua viagem à Europa, destina parte relativamente significativa de suas memórias a esse fim: “Exaradas estas considerações bastante fúteis, acaso supérfluas, passo a descrever minha primeira viagem à Europa e a esforçar-me por traduzir o espírito com que a empreendi” (Amado, 1956: 216). A despeito do peso do acervo de obras sobre a Europa escritas por grandes nomes, não parece ser possível a Amado abrir mão de escrever sobre sua viagem, ainda que não em um livro que pudesse ser classificado especificamente como “narrativa de viagem”. Da mesma forma que Joaquim Nabuco, na esfera das memórias e da reflexão sobre o seu processo de formação intelectual, Gilberto Amado desenvolve seu relato de viagem: parece haver ainda o que dizer quando o foco está na experiência individual do letrado brasileiro nas terras da sua imaginação literária.

As letras funcionavam, diante disso, como estratégia principal na consagração desses viajantes como elite intelectual. Porém, eram brasileiros. Estabeleciam uma relação dupla com o país de nascença e o continente europeu: se por um lado existia todo o peso da formação em bases europeias; por outro, havia o “amor” ao país. Infel à pátria, fidelíssimo à pátria: deixava-se seduzir pela França, mas não esquecia a mãe-pátria. Compondo essa ambiguidade está a reação de Amado à visão negativa que muitos estrangeiros possuíam do Brasil. A indignação levou a afirmações como (Amado, 1956: 280): “Quem não gosta do Brasil não me interessa. Mas nem só de inimigos e de maldizentes do seu país encontra o brasileiro na Europa. Muito viajante guardou boas recordações da sua estada no Brasil”.

Parece estarmos diante de uma linha tensa em que se tenta equilibrar a custo um inevitável paradoxo. A dualidade que se apresenta, de fa-

to, encerra a tensão e o dilema já presentes em Nabuco: o estar lá e cá a um só tempo. Nota-se em Amado o que já explicitara Nabuco: liga-se ao Brasil pelo sentimento e à Europa pela inteligência. Tal dualidade não é, contudo, exclusividade nem de um nem de outro escritor. As raízes mais arraigadas em que se edifica tal questão apontam para uma problemática que, de forma alguma, pode ser encarada como individual. Quanto a isso, vale lembrar a observação feita por Álvaro Moreyra (1888-1964) em seu livro de memórias, *As amargas, não...*, a respeito de sua própria geração (Moreyra, 1955: 53):

A geração “Fon-Fon” era tida por simbolista. Na verdade, era maníaca [...] Cada um dos iniciadores e dos incorporados, sem nenhuma combinação, adorava o Outono, o Poente, o Incenso, Polaire, Napierkowska, Monna Delza, os Pierrots de Willette, a Boêmia de Puccini, os noturnos de Chopin, Bruges com todos os canais, Paris com todas as canções... Geração estrangeira. Estávamos exilados no Brasil. Achávamos tudo ruim aqui.

Não se trata, portanto, de uma questão individual, nem ao menos é restrita à geração de Nabuco. Por outro lado, ainda que se veja na situação de exílio, Gilberto Amado não está de modo algum alheio à dualidade que vivencia e, em reflexão posterior, reposiciona-se quanto ao fascínio exercido pela cultura europeia. Acerca disso comenta Homero Senna em livro dedicado ao estudo da obra de Amado (Senna, 1969: 111): “Não na primeira, mas em suas viagens posteriores à Europa, quis verificar, então, dentro de si, até onde ia essa dualidade. E entregou-se à análise [...] E a conclusão a que chegou é que o ‘Brasil aumentara o seu poder de assimilação’”.

3. Conclusão

A atitude de ratificar a formação europeia está intimamente relacionada à autoafirmação como viajantes; pois, enquanto tais, apoiar-se-iam na sua

condição de elite intelectual, capaz de protegê-los, como uma espécie de invólucro invisível, de toda banalização representada por práticas popularizadas de viagem. Não se pode, porém, deixar enganar: esse é um movimento antes de tudo de preservação de espaços sociais conquistados. *Verificar* é preservar não só a cultura e a tradição europeias, mas também a própria condição diferenciada desses escritores-viajantes, que tiveram acesso a uma formação intelectual considerada superior. O conhecimento distingui-os, o conhecimento dentro dos padrões culturais europeus prestigiados.

Diante disso, não deve haver dúvidas quanto à base sobre a qual se propõe a linhagem que aqui se denominou *de Nabuco*: a viagem como mecanismo de conservação da condição de elite intelectual graças à confirmação da formação de matriz europeia. A viagem supostamente cumulativa e, portanto, de formação revela-se falsa quando se descobre, encoberta sob a superfície de aparentes mudanças, a permanência. Dentro dessa perspectiva, a viagem não levava à metamorfose, como acreditava Nabuco, apenas à confirmação e à solidificação do “já sabido”. O desejo de *verificar* confere à viagem um caráter eminentemente conservador e não transformador como se poderia pensar a princípio. Quando o que orienta os passos do viajante é a conservação, não há como se processarem mudanças efetivas.

Bibliografia

- ADLER, Judith. “Origins of sightseeing”. Ed. Carol Traynor Williams. *Travel Culture: essays on what makes us go*. Westport, Connecticut, London: Praeger, 1998. 3-24.
- AMADO, Gilberto. *Minha formação no Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

- CARELLI, Mario. *Culturas cruzadas: intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- DIMAS, Antonio. “Bilac e a França”. Org. S. M. Nitrini. *Aquém e Além Mar (relações culturais: Brasil e França)*. São Paulo: HUCITEC, 2000. 167-175.
- FEIFER, Maxine. *Tourism in history: from Imperial Rome to the present*. New York: Stein and Day, 1986.
- MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Lux, 1955.
- NABUCO, Carolina. *A vida de Joaquim Nabuco*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- PIMENTEL, Thais Velloso Cougo. *De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*. Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: USP, 1998.
- RIO, João do. *Portugal D’Agora*. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.
- SANTIAGO, Silviano. “Atração do mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira”. *Gragoatá*, nº 1, 2. 31-54.
- SENNA, Homero. *Gilberto Amado e o Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: A reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. Vol. 1.

Nota curricular

Professora Doutora Claudete Daflon dos Santos. Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), desenvolve atividades docentes e de pesquisa como professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF). Possui publicações de artigos e participação em livros com textos sobre literatura brasileira, ciência, arte, cultura, viagem e intelectuais. Apresenta produção bibliográfica que abrange trabalhos sobre poesia e ficção de diferentes momentos históricos no Brasil. Destaque para os capítulos “Caminhos do saber: literatos e cientistas do Setecentos” do livro *A legislação pombalina sobre o ensino de línguas* (2010) e “Ser escritor” em *Alguma Prosa: ensaios sobre literatura contemporânea* (2007). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa intitulado “Uma síntese delicada: literatura e ciência no Brasil”.

Contacto:

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Instituto de Letras – UFF. Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, *Campus* do Gragoatá – Salas 520/524 – Bloco C. São Domingos – Niterói – RJ (Brasil) CEP 24210-201. <http://www.proac.uff.br/letras; claudetedaflon@id.uff.br>

Baudelaire em Murilo

Ulisses Infante

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo

Murilo Mendes transformou a obra poética e crítica de Baudelaire num ponto de referência para a sua própria obra. Neste trabalho, apresenta-se um percurso analítico da presença de Baudelaire na obra de Murilo Mendes. São analisados textos até agora esquecidos em periódicos da década de 1930, textos críticos e textos poéticos escritos por Murilo em português, italiano e francês. Dessa análise decorre a constatação de que Baudelaire sustinha o conceito muriliano de modernidade artística, um conceito obviamente fundador num poeta tão significativo da poesia moderna brasileira.

Palavras chave: Modernidade – Baudelaire – Lírica moderna – Pecado original – Murilo Mendes.

Baudelaire in Murilo

Abstract

Murilo Mendes turned the poetical and critical work of Baudelaire into a milestone of his own work. This article maps the presence of Baudelaire in his writings. Forgotten texts appeared in old publications of the 1930 decade are studied: critical and poetic works by Murilo Mendes written in Portuguese, Italian and French. From this analysis evidences come into view about how Baudelaire sustained Murilo Mendes's concept of artistic modernity, an obviously founding concept for one of the most important of Brazilian modern poets.

Key words: Modernity – Baudelaire – Lyrical modern poetry – Original sin – Murilo Mendes.

“O verdadeiro poeta é conjuntamente
um ser de circunstância, e eterno”.

(Murilo Mendes)

1. Delimitação

Murilo Mendes foi um fiel e atento leitor de Baudelaire. Tal leitura constante e refletida levou-o a incorporar Baudelaire ao seu próprio trabalho, seja como referência episódica, seja como esteio de reflexões estéticas fundamentadoras de convicções e procedimentos artísticos. Este trabalho busca mapear parte substancial dessas referências e reflexões e apresentá-las como um dos componentes norteadores da prática poética e crítica de Murilo Mendes.

2. Pecado original

Na edição de 26 de agosto de 1937 do periódico *Dom Casmurro*, Murilo Mendes publicou o artigo “Breton, Rimbaud e Baudelaire”. Citam-se as próprias palavras do autor (Mendes, 1937: 2; atualizamos a ortografia):

Em um dos seus últimos livros, *Position politique du surréalisme*, André Breton afirma que a burguesia pretende reivindicar Baudelaire e Rimbaud como poetas católicos, quando na verdade eles foram uns revoltados, uns não-conformistas, etc.

Não é preciso mais nenhuma prova para mostrar o quanto a paixão partidária obscurece a inteligência dos homens mais lúcidos. Antes de tudo, devo acentuar que duvido muito que à burguesia interesse que Rimbaud e Baudelaire sejam considerados poetas católicos – ou mesmo poetas simplesmente. A burguesia, de um modo geral, não se interessa pela glória espiritual do catolicismo – e adere quase sempre à Igreja porque vê nela a defensora da propriedade individual. Nem mesmo a ordem superior que a Igreja prega – e que Baudelaire exaltou em mais de um poema –

a burguesia compreende: confunde-a com a ordem policial. Em suma, a burguesia é materialista e cética, pouco se incomodando com a religião autêntica e com a poesia.

Do ponto de vista muriliano, não apenas Rimbaud e Baudelaire são católicos, mas o próprio Breton o é, pois “um dos princípios básicos do grande dogma da Comunhão dos Santos” estaria sendo transcrito por Breton quando ele propõe, na obra citada acima, que o “artista deve buscar suas inspirações no tesouro coletivo”. Mais especificamente sobre o que interessa às relações que este trabalho pretende estabelecer, Murilo afirma (Mendes, 1937: 2; grifos do original):

Quanto a Baudelaire, nosso caro Breton torceu de tal maneira a realidade e a evidência, que quase nem valeria a pena comentar. Baudelaire é um poeta informado de catolicismo até a medula. Admito que não fosse pontual ao culto, mesmo porque viveu numa época agitadaíssima, e de grande decadência religiosa. O espetáculo do clero de mãos dadas com governos violentos e reacionários deveria esfriar bastante um espírito sincero e independente. Mas um homem que cultivava em alto grau ideias profundamente católicas, que tinha um conceito gravíssimo de pecado, de julgamento e de inferno como o iluminado de *Le fleurs du mal* desautoriza pela sua obra a opinião de Breton. Baudelaire é um dos raríssimos homens que, a propósito de crítica de pintura e música falam do pecado original. E não uma vez, mas muitas (vide “L’Art Romantique” e “Curiosités Esthétiques”). No seu livro *Mon coeur mis a nu* – livro que transpira catolicismo em todas as páginas – declara que a “verdadeira civilização não consiste no gás, nem na máquina a vapor, nem nas mesas giratórias do espiritismo – e sim na diminuição dos vestígios do pecado original”. A meu ver, só um teólogo, um homem inspirado pelo Espírito Santo, poderia ter escrito uma tal frase.

Em 1934, quando morreu o amigo Ismael Nery, Murilo Mendes teve uma crise mística. Tal crise levou-o a adotar orientações poéticas destinadas a “restaurar a poesia em Cristo” (Mendes, 1994: 1621) e concretizadas nos textos de *Tempo e eternidade*, publicado em 1935 em parceria com Jorge de Lima, e de *O sinal de Deus – poemas em prosa*, publicado em 1936 e logo retirado do comércio. O programa poético desse período foi divulgado em várias manifestações abertas – para Murilo, a liturgia devia ser “ação pública” – e ele a desenvolvia também por meio de artigos de militância “estético-católica”, que foram estampados em periódicos como *Dom Casmurro*, *Boletim de Ariel* e *Lanterna Verde*. “Breton, Rimbaud e Baudelaire” é um desses textos. O catolicismo de Murilo Mendes pretendia-se, como o texto mostra, antiburguês e “mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo” (Mendes, 1937: 2).

A mundividência cristã ou católica que se pode detectar na obra de Baudelaire é tema controverso. Não se podem contestar as afirmações que Murilo faz sobre a importância da noção de queda/pecado original no trabalho poético e crítico de Baudelaire. Também não se pode escapar de condená-lo – a ele, Murilo – por ter a “inteligência obscurecida” pela “paixão partidária” quando afirma com ênfase superlativa (também no sentido gramatical: “agitadíssima”, “gravíssimo”, “raríssimos”) que *Mon coeur mis a nu* “transpira catolicismo em todas as páginas” ou que Baudelaire “cultivava em alto grau ideias profundamente católicas”.

O Baudelaire católico que o Murilo convertido e militante lê não é só motivo para contestar publicamente André Breton: também é fonte de imagens e motivos a introduzir na própria produção poética. Mais de uma vez em sua obra Murilo se refere ao fato de que, para Baudelaire, a Igreja é “feminina”. Foi nos *Journaux Intimes* que Baudelaire escreveu (1920: 5-6):

Fusées – De la féminité de l’Eglise, comme raison de son
[omni-puissance.
De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé,
[couleur de chanoinesse).

Le prêtre est immense parce qu'il fait croire à une foule de
[choses étonnantes.

Que l'Eglise veuille tout faire et tout être, c'est une loi de
[l'esprit humain.

Les peuples adorent l'autorité.

Les prêtres sont les serviteurs et les secrétaires de l'imagination.

Le trône et l'autel, maxime révolutionnaire.

E.G. ou la séduisante Aventurière

Ivresse religieuse, des grandes villes.

Panthéisme. Moi, c'est tous; Tous, c'est moi.

Tourbillon.

A igreja feminina parece sintetizar-se nos atributos da canonisa, cujas vestes violeta refletem o “amor contido, misterioso, velado”. O texto aponta também para outras direções, apenas sugeridas, pois “as grandes cidades” e “a imaginação”, por exemplo, sempre são, em Baudelaire, referenciais tematicamente produtivos. Ainda que pareça mais uma sequência de anotações a desenvolver (ou não) num momento posterior, o texto não deixa de estabelecer as relações entre Igreja, feminilidade, onipotência, grandeza e autoridade: relações que estão, todas elas, no seguinte poema de Murilo, do livro *A poesia em pânico*, publicado pela primeira vez em 1938, com poemas compostos entre 1936 e 1937 – ou seja, contemporâneos à redação do artigo “Breton, Rimbaud e Baudelaire”:

Igreja Mulher

A igreja toda em curvas avança para mim,
Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
Com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
Minha preguiça é maior que toda a caridade.

Ela ameaça me vomitar de sua boca,
Respira incenso pelas narinas.
Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração.
Arranca do coração os sete gládios
E me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
Auxiliada pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro dos
[desconsolados.

Ela me insinua a história de algumas suas grandes filhas
Impuras antes de subirem para os altares.
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
A igreja toda em curvas
Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel.

(Mendes, 1994: 303)

Murilo acrescenta ao material baudelaireano de partida uma nota erótica (herética?) e filógina; a imagem da igreja feminina e onipotente, no entanto, é aquela de Baudelaire. Murilo deu-lhe contornos de mulher-fêmea, curvas que seduzem e absorvem irremediavelmente aquele que envolvem. É uma “igreja toda em curvas” que o quer “incendiar com o fogo dos candelabros”. Essa fusão igreja-mulher é uma imagem que efetivamente se refere às curvas arquitetônicas do prédio (“igreja”, nesse poema, não apresenta inicial maiúscula) como formas correspondentes às curvas do corpo feminino.

Sucumbir ao desejo pela mulher e deixá-lo igualar-se em intensidade e importância à devoção à Igreja é pecar – é o autojulgamento que Murilo faz. E tal consciência de pecado é traduzida pela herética superposição mulher-igreja, igreja-mulher, da qual resulta uma edificação que é ao mesmo tempo um corpo feminino atraente, capaz de salvar a alma ou

conduzi-la ao inferno, como explicitam os versos “Com um braço me indica o seio e o paraíso,/ Com outro braço me convoca para o inferno”. Essa asfixiante e incorporante igreja também tem, é evidente, seu tanto de demônia, pois “respira incenso pelas narinas”. Em outro texto, desta vez de *Mon coeur mis a nu*, Baudelaire (1920: 57-58) vincula a atração pelas mulheres à inclinação por Satã:

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.

L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc. Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours.

Essa igreja-mulher parece sintetizar as “duas postulações simultâneas”: Murilo nela vê a possibilidade de ascensão em direção a Deus e de queda ao encontro de Satã. E luta consigo mesmo porque não quer aceitar que “as alegrias provenientes desses dois amores” tenham de se adaptar “à natureza desses dois amores” como Baudelaire pondera. Para Murilo, o amor à mulher e o amor à Igreja não deveriam pertencer a ordens antagônicas, mas ele ainda os sente como opostos e excludentes.

O “pânico” a que se refere o título do livro resulta talvez desse conflito que a essa altura aparece como insolúvel: impossível conciliar a atração devocional (devocionalmente erótica, talvez fosse melhor dizer) pela mulher e a opção que se fez pela Igreja. Tal equilíbrio – pelo qual anseia nos poemas finais de *A poesia em pânico* – Murilo só parece encontrar algum tempo depois: em *As metamorfoses*, escrito entre 1938 e 1941, mulher e Igreja deixam de representar contrários inconciliáveis, como se lê no poema “Ideia Fortíssima”, no qual “A ideia de uma mulher, mais densa

que uma forma” “só não se torna um grande cáustico/Porque é um alívio diante da ideia muito mais forte e violenta de Deus” (Mendes, 1994: 316).

Na sua *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira (1946: 178-179, grifo meu) destaca a importância do tema do pecado na poesia de Murilo Mendes:

Poesia bem de católico, terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor – um fulgurante amor não só pelos seus semelhantes como por todas as criaturas e coisas da Criação. Um catolicismo à S. Felipe Neri, em que a verdade é concebida em suma e em essência como caridade. O seu culto afronta o ridículo: incorpora-o. E – coisa curiosa – poesia e catolicismo dialéticos. Sente-o o próprio Poeta quando num poema qualifica o seu lirismo de dialético. Com efeito, a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários. Certos versos seus poderão até transpirar heresia a espíritos mais estreitos, como aqueles onde exclama: “Amor! Amor! Palavra que cria e que consome os seres. Fogo, fogo do inferno! melhor que o céu”. A verdade é que ele se sente de Deus tanto na boa ação quanto no pecado, e talvez mais no pecado: em Satã, “que nunca lhe falta nem um instante”.

No prefácio que escreveu para uma das edições das *Flores das ‘Flores do Mal’*, de Baudelaire-Guilherme de Almeida, Bandeira revela que algumas das palavras usadas para falar de Murilo na *Apresentação* (as que estão grifadas) eram palavras do próprio Murilo – mas dedicadas a Baudelaire. Para Bandeira, é evidente, esse Murilo mantinha semelhanças consideráveis com Baudelaire: “Como viria a dizer o nosso Murilo Mendes, o poeta das Flores do Mal se sentia de Deus tanto na boa ação quanto no pecado, e talvez mais no pecado” (*apud* Almeida; s/d: 9; grifo meu).

Bandeira então leu Murilo assim como Murilo então lia Baudelaire.

3. Baudelaire, Murilo, modernidade.

Os artigos que formam o volume *Recordações de Ismael Nery* foram inicialmente publicados por Murilo Mendes no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A manhã* e no jornal *O Estado de S. Paulo*. No artigo XII, datado de 12 de setembro de 1948, encontram-se as seguintes considerações:

Em vez da palavra modernismo, prefiro empregar a palavra modernidade. É fato que “modernismo” tem se prestado a muitas confusões, pois designa ao mesmo tempo uma época e um movimento. Nós sabemos que as épocas não são compartimentos estanques, sendo antes ligadas aos momentos e às épocas passadas. Mas não há dúvida de que um determinado ciclo cultural (em correspondência com o ciclo político e econômico) possui características próprias, que entretanto não chegam a isolá-lo dos outros. O que foi moderno para uma geração já será antigo para outra; basta olhar uma fotografia de dez anos atrás para rir do modernismo. [...]

A palavra “modernismo” restringe, pois, a área de um fenômeno positivo; pelo que proponho – de acordo com Baudelaire no seu famoso estudo sobre Constantin Guys, escrito em 1860 – a palavra modernidade:

“Trata-se de extrair da vida o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório. A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, de que a outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram dos tempos anteriores são revestidos dos trajes de sua época”.

Os mais recentes estudos críticos de pintura demonstram o encadeamento do processo da modernidade através dos séculos. Sabemos hoje que muitos elementos importantes da arte de Picasso, Braque, Bonnard e outros

estão contidos pelo menos em germe nos primitivos medievais, nas pinturas bizantinas e mesmo em documentos mais remotos. (Mendes, 1996: 106-108)

Ao explicar por que prefere o termo “modernidade” a “modernismo”, Murilo elabora uma teoria concisa sobre o que chama de moderno em arte. “Modernismo” é o termo com que, nas literaturas lusófonas, designa-se o período de intensa renovação estética que, nas primeiras décadas do século XX, procurou atualizar essas literaturas em relação às vanguardas: tem como marcos a publicação da revista *Orpheu* (1915) em Portugal e a realização da Semana de Arte Moderna (1922) no Brasil. Quanto ao conceito de “modernidade”, Murilo (Mendes, 1996: 108) explicita as noções de processo e continuidade no mesmo artigo:

Os maiores artistas da humanidade acham-se colocados dentro do tempo e fora do tempo. Porque segundo a fórmula de Baudelaire, que me parece das mais seguras, existem aspectos transitórios, contingentes, que encerram a metade da arte; e outros imutáveis e eternos. Há certas leis da natureza e do homem que podem ser alteradas ou transformadas, mas não extintas.

Murilo meditou e escreveu sobre arte ao longo de quase toda a sua vida de poeta. Lembro que seu livro de estreia, *Poemas*, é de 1930; o artigo “O impasse da pintura”, seu primeiro texto localizável de crítica, foi publicado no *Boletim de Ariel* em 1º de outubro de 1931. Foi com sua mudança para a Itália, em 1956, no entanto, que essa atividade passou a ser mais frequente. A convivência com artistas, particularmente pintores como Alberto Magnelli, Antonio Corpora, Achille Perilli, Gastone Biggi, Piero Dorazio, Giulio Turcato, para citar alguns nomes, fez com que seus textos fossem constantemente solicitados para integrar catálogos de exposições e “libri d’artista” – publicações que conjugam texto e imagem, estabelecen-

do nexos entre o trabalho do poeta e o do artista plástico, e que viraram uma constante a partir das vanguardas históricas italianas.

Ao lado dessa produção que condensava crítica de arte com criação literária, pois muitos desses textos indefinem-se entre gêneros e perpetram experimentações verbais, Murilo dedicou-se intensamente à prosa cultural, da qual fazem parte livros como *Poliedro*, *Carta geográfica*, *Espaço espanhol*, *Retratos-relâmpago*, *A invenção do finito* e *Janelas Verdes*. Em alguns desses livros, os textos inicialmente escritos para catálogos e “libri d’artista” são reaproveitados ou reprocessados. Em outros, a produção é original e expõe uma prosa muitas vezes fragmentária, elíptica, sugestiva, recheada de achados verbais e críticos que sugerem faíscas (ou relâmpagos, na expressão do próprio autor) pela capacidade sintética de iluminação que apresentam. Completa esse conjunto de escritura de referência predominantemente cultural a poesia crítica muriliana, que domina livros como *Tempo Espanhol*, *Siciliana*, *Convergência* e os aloglotas *Ipotesi* e *Papiers*.

Tanto no trabalho do crítico de arte, como no do prosador e poeta crítico, o conceito de modernidade expresso em *Recordações de Ismael Nery* pode ser reencontrado constantemente. Tornou-se um conceito operacional em Murilo Mendes, utilizado como medida de aferição do quilate da obra ou do artista tematizado. Um bom exemplo disso é o seguinte trecho do texto “Antonio Corpora” de *A invenção do finito*:

Uma tal depuração de meios só pode ser conseguida através de um poderoso autocontrole crítico: sob o signo do fogo que, destruindo as escórias, conserva o que tem probabilidade de subsistir, separando o essencial do efêmero e provisório. Como pode o artista realizar uma tal operação? Este é o privilégio de poucos: pela mestria técnica; pela simbiose da razão e dos sentidos, e pela aplicação deste princípio de sabedoria segundo o qual a imaginação possui também uma medida, a chave de matemáticas secretas a serem decifradas. (Mendes, 1994: 1309; grifo meu)

Murilo, no trecho grifado, serve-se de Baudelaire para balizar o trabalho de Corpora. E não só nesse ponto do texto: a valorização da “mestria técnica”, o casamento equilibrado da razão com os sentidos, a decifração das “matemáticas secretas” que franqueiam o acesso à imaginação formam um conjunto de referências que se podem relacionar às ideias estéticas de Baudelaire – e que a expressão “autocontrole crítico” sintetiza. Sobre a imaginação, por exemplo, o próprio Murilo textualmente cita Baudelaire em outro texto crítico, “L.S.P.”, de *Retratos-relâmpago*: “... a imaginação, que, segundo Baudelaire, é ‘*la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l’analogie universelle*’” (Mendes, 1994: 1295). Nessa citação se encontram as referências necessárias a esclarecer as “matemáticas secretas a serem decifradas”: são as famosas correspondências baudelairianas, subjacentes à analogia universal.

*

Carta geográfica foi escrito em Roma entre 1965 e 1967 e permaneceu inédito até a publicação da *Poesia completa e prosa*, em 1994. Nele, Murilo estabelece associações de várias naturezas entre o que e quem encontra nos lugares que visita e o mundo cultural constantemente revisitado, revisto e recatalogado que carrega dentro de si. Para o que pretendo neste trabalho, considero fundamentais os seguintes trechos do capítulo 8, “Fragmentos de Paris” – este fragmento brota da observação de uma tela no Museu do Louvre:

Num ângulo do quadro de Courbet L’atelier du peintre,
Baudelaire curvado sobre um livro, sobre si próprio,

Tête-à-tête sombre et limpide

Qu’un coeur devenu son miroir!

procura ler-se, ver-se, conhecer-se. Entretanto Sartre declara que esse tête-a-tête, apenas esboçado, desaparece. O poeta esforça-se por atingir a consciência reflexiva. Sartre encon-

trando no armário, entre suas armas, um aforismo de Hegel, informa-nos que Baudelaire é um homem “sans immédiate-té”. Como reparo a essa e outras abstrações, regresso, sempre persuadido, a *Le fleurs du mal* e ao resto.

!

Quando compreenderá Sartre que para o poeta os fatos negativos constituem fontes de experiência, conhecimento de uma verdade *autre*? (Mendes, 1994: 1110-1111)

Baudelaire, no canto (direito de quem olha) da tela de Courbet, curvado sobre si mesmo, lê-se, vê-se, conhece-se. Contestando e lastimando (com alguma ironia) a interpretação sartreana, Murilo vê nesse autoconfronto do poeta uma fonte de experiências, um caminho para “uma verdade *autre*”. Os versos citados são de “*L’Irrémédiable*”: Murilo destaca no poema a imagem do coração que se torna espelho de si mesmo, o contemplar-se a si mesmo na imagem refletida, e refletida num espelho metafórico. Ao cabo desse percurso em busca da “consciência reflexiva”, Baudelaire soube-se um perseguidor de sublimidades, um inimigo da realidade banal e castradora – e dos fatos negativos teria adquirido a experiência necessária ao “conhecimento de uma verdade *autre*”.

“Verdade *autre*” e “realidade *autre*” são expressões muito caras a Murilo Mendes, que as retoma sempre para falar daquilo que poesia e arte, por sua própria natureza, põem à mostra: mais de uma vez ele afirmou que a poesia devia não só propor conhecimento, mas também a transfiguração da condição humana, a elevação a um plano espiritual superior. O uso reiterado da forma francesa “*autre*” nessas expressões – muito frequentes, como dizemos, na literatura crítica de Murilo – indica a filiação do conceito, sorvido da poesia francesa, mais particularmente do trajeto – que ele Murilo realizou, e do qual dá várias vezes notícia – de Nerval a Breton, que, é evidente, compreende Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire. Breton, que, no texto muriliano de 1937, era um católico ignaro de si mesmo, passa a ser “un chercheur de merveilleux, de la vie ‘autre’, un éga-

teur du concept restrictif de réalité, un révolté envers et contre tous, un poète fidèle à son idéal de ‘liberté couleur d’homme’” (Mendes, 1994: 1592) na “Hommage a Breton” de 1967, texto do livro *Papiers*. O mesmo Breton que, no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, declara que Nerval teria efetivamente tido o espírito que eles, surrealistas, então reclamavam para si.

Este Baudelaire que Murilo agora lê é muito mais amplo do que o “homem inspirado pelo Espírito Santo” de 1937. Baudelaire é agora a referência segura para a discussão da modernidade; é, também, o companheiro na perscrutação da verdade “autre”, da vida “autre”, perfuração da pele e penetração da polpa da realidade de que a obra poética de Murilo Mendes é um feliz percurso. E o crítico de arte e o poeta se fundem nesta maneira muriliana de interligá-los:

Para Baudelaire a natureza é suspeita e ele sente-se bem somente no mundo criado e posto à nossa disposição pela arte. Desde cedo encontrei na arte uma razão de ser e estar no mundo. E quando escrevo arte escrevo também música, arquitetura, letras, teatro e cinema. (Mendes, 1994: 1341)

A arte é um dado essencial na ampliação da capacidade de saber e conhecer a realidade “autre”. Por isso, habitá-la – a ela, a arte –, na feitura ou na crítica, na ação ou na análise – e aqui Murilo vê Baudelaire como cúmplice –, é desfrutar uma “razão de ser e estar no mundo”.

Em alguns casos, é necessário que o leitor seja capaz de perceber as citações de Baudelaire a partir do elenco pessoal de referências que domina. É o que ocorre, por exemplo, no texto seguinte (Mendes, 1994: 1021):

PONTOS DE INTERROGAÇÃO

Quem acende as luzes do pão aberto para o homem, quem
acende as luzes do paço demolido?

Quem convida para um longo baile os anônimos, os esque-
cidos, os párias da grã-cidade?

Quem solta os navios amarrados ao porto, quem desamarra
os homens do porão?
Quem agride a manopla dos artífices da crueldade?
Quem disturba a distração de Deus, provocando-o com um
grito em favor dos “ausentes” já não digo do mundo inteiro,
mas do seu bairro?
Poucos, talvez nenhum: a começar por mim e por ti, hypo-
cite lecteur, mon semblable, mon frère.

Como o título indica, é um texto formado por perguntas. A única resposta – que, pode-se julgar, a nada responde – é a última frase, que termina com o célebre fecho de *Au lecteur*, poema inicial de *Les fleurs du Mal*, livro a que Murilo regressa “sempre persuadido”. Há nessas perguntas imagens que sugerem a eucaristia religiosa (“luzes do pão aberto”), mas predominam as imagens que indicam questões sociais (“os anônimos, os esquecidos, os párias da grã-cidade” ou “a manopla dos artífices da crueldade”). Além de estar presente na citação final, Baudelaire se insinua em algumas imagens do texto: “o paço demolido” pode ser relacionado com a Paris de “Le Cygne”, “os párias da grã-cidade” podem ser os cegos, os velhos, os mendigos de tantos “poemas parisienses”, a soltura dos “navios amarrados no porto” sugere “L’Invitation au Voyage”. Baudelaire também está presente na temática, pois o quadro social que o texto constrói sugere o mundo que, segundo Murilo (Mendes, 1994: 1485), “Baudelaire há cem anos fulminou em página poética: o mundo aburguesado, sob o domínio da força de expansão industrial e comercial, da estupidez e da propaganda”. E a sequência de perguntas é um duplo questionamento: questionamento do mundo segregador e violento, e questionamento da omissão, da inexistência ou quase inexistência dos que disturbam “a distração de Deus”, dos que fazem algo pelos ausentes, ainda que sejam apenas “os do próprio bairro”.

A frase final do texto identifica a voz lírica e o leitor. E os identifica por serem ambos membros daquele “nenhum”, que é a síntese da

omissão. Daí a imensidão de sentido que adquirem as palavras de Baudelaire incorporadas: a voz do texto e o leitor que a encontra estabelecem uma relação de hipocrisia, pois se assemelham um ao outro, irmanam-se... na omissão, no ato de não dar resposta às interrogações propostas – interrogações, aliás, propostas havia muito tempo já, se se considerar que Baudelaire à sua maneira já as propusera...

O uso que Murilo faz desse verso de Baudelaire traz à lembrança a abertura do estudo de Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Murilo, aliás, conhecia a leitura que Benjamin fizera de Baudelaire, pois a ela se refere em pelo menos dois momentos: em “A tartaruga”, de *Poliedro*, e em “Salamanca”, de *Espaço espanhol*. Benjamin (1983: 29) afirma que:

Baudelaire contava com leitores aos quais a leitura da lírica oferecia dificuldades. [...] Causa espanto encontrar um lírico que se dirige a tal público, o mais ingrato de todos. É fácil encontrar uma explicação para isso. Baudelaire queria ser compreendido: dedica o livro àqueles que se lhe assemelham. [...] A relação, porém, revela-se mais fecunda de consequências, invertendo-se a formulação: Baudelaire escreveu um livro que tinha, a priori, escassas perspectivas de sucesso imediato. Contava com um tipo de leitor como o que descreve no poema introdutório. E poder-se-ia ver que o seu cálculo fora de longo alcance. O leitor a quem se dirigia ter-lhe-ia sido oferecido pela época subsequente.

Apropriando-se do verso de Baudelaire, Murilo empalmou toda uma forma de relacionar-se com o leitor da lírica: colocou-se lucidamente como quem escreve sobre questões desagradáveis a um leitor que, se um dia o vier a ler, virá a fazê-lo quando provavelmente as formas sociais do mundo que se quereria diferente estarão ainda mais cristalizadas. Em outras palavras: repete questões que já haviam sido feitas de alguma maneira por

Baudelaire e que continuavam e continuam questões sem resposta. Não há mais lugar social para o “vate” – continua-se a ler Benjamin – e Murilo, como já apontado, cria no caráter revelatório da poesia. E a distância entre público e lírica só fez aumentar desde o reconhecimento – ainda que póstumo – que Baudelaire experimentou. Desse ponto de vista, Murilo, ao usar imagens que chamam e trazem Baudelaire para seu texto, que faz questão de fechar com uma passagem do mesmo Baudelaire, praticamente assume que repete pontos de interrogação intocados desde que seu antecessor os formulara, assume seu “escrever para ninguém”.

*

Ruminar Baudelaire e incorporá-lo no sentido amplo – imagens, versos, conceitos – foi uma constante ao longo da produção muriliana. Baudelaire foi referência na discussão teórica da modernidade e no aprofundamento da convicção de que a poesia – como toda a arte – deve ser uma via de acesso a dimensões colocadas para além do real cotidiano, dimensões cujo conhecimento a mesma poesia deve expressar. Murilo várias vezes indicou Baudelaire como uma presença forte em sua vida e uma influência decisiva em sua obra. Na famosa “Microdefinição do autor”, por exemplo, Murilo diz que se sente compelido ao trabalho literário, entre outras razões, por haver começado no início da adolescência a leitura de Cesário Verde, Racine, Baudelaire. Em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, em 1972, afirmou dever muitíssimo a Baudelaire, em cuja obra estão contidos os maiores problemas da contemporaneidade.

Em seu livro *Convergência*, Murilo enviou um “Murilograma a Baudelaire”, texto que condensa e ao mesmo tempo reinstaura sensações, opiniões, conclusões e ruminações infundáveis sobre o francês. O poema apresenta disposição espacial intencionalmente significativa e adota procedimentos relacionáveis à estética da poesia concretista brasileira: sua distribuição sobre o papel é sugestiva e o uso de sinais

como “=”, “•”, “+” faz pensar numa concepção de texto como processo construtivo. A enumeração que constitui o texto percorre a obra de Baudelaire, mesclando referências claras a temas, imagens e poemas com expressões de dimensão valorativa e afetiva. Do primeiro verso, que instaura o ponto original da obra baudelairiana, ao último, que institui como característica inalienável dessa obra o retorno sobre si mesma, movimento ao qual o leitor deve aderir, Murilo emite juízos críticos, formula avaliações, elabora equações poéticas, numa linguagem que condensa palavras, une conceitos, forja neologismos, e representa exemplo flagrante dos procedimentos poéticos que estabelecem paradigmas de renovação formal sem deixar de explorar os elementos da tradição:

Murilograma a Baudelaire

Traz o pecado origin = existir.

•

Maneja o caos que regula.

•

Palavra: pessoa, despessoa.

•

Desventra a rua-universo.

•

Enfanterrible totalizador.

•

Debruça-se à janela da pintura.

•

Poesia e coração, áreas opostas.

•

Heautontimoroumenos.

•

Inventa a simetria dissonante.

•

Negro luminoso: a cor do seu estema.

•

Telefona = lhe a Medusa.

•

Sofre de modernidade ou de ser B?

•

Funda um reino ilhasalão.

•

Assume o espaço da música.

•

Paralelo à putain, ao pária.

•

Constrói a mulher naviforme.

•

Razão + cálculo: supernatureza.

•

Anexa o leitor, sósia e sigla.

•

Mineral. Artificioso. Ri-se.

•

Fantasia, alquimia e álgebra.

•

Metáfora: equivale a épura.

•

Aurora citadina, aurora “autre”.

•

Aloprado. A lógica do absurdo.

•

Sonho: sinal matemático.

•

Da morte – operação extrai o novo.

•

Morte: única novidade pros modernos.

•

Terrible Baudelaire toujours recommencé.

Roma 1965

(Mendes, 1994: 672-674)

4. “Eis a pintura./ Eis a matéria do homem a duas dimensões.”¹

Em 1974, Annalisa Cima publicou um “volumetto” chamado *Murilo Mendes, di domenica*. Nesse livrinho, além da introdução da própria autora, há catorze fotos de Murilo Mendes feitas por Giovanna Piemonti no famoso apartamento da Via del Consolato, 6, onde Murilo morou por muitos anos em Roma. E também há cinco poemas então inéditos de Murilo, escritos em italiano. Um desses poemas é “Il Quadro”, incorporado ao livro *Ipotesi*, publicado em primeira edição em 1977, na Itália. Não há nenhuma alteração entre a versão que Murilo fez estampar em vida em 1974 e a que faz parte do livro póstumo, cujos originais ele deixou prontos para publicação:

IL QUADRO

È vero che Giovanni Arnolfini
non guarda la moglie – forse incinta –
guarda piuttosto lo spettatore
anche lui protagonista / oltre che testimonio.

•

C'è un rumore di macchine a Trafalgar Square
che altera la regola indispensabile
all'esatto svolgimento delle nozze
come lo ha voluto Van Eyck.

•

1 - Em “Velázquez”, de Murilo Mendes (1994: 599).

Il grande copricapo del negoziante
conclude un ordine un sistema
dove apparentemente
“tout n'est qu'ordre et beauté,
luxé, calme et volupté”.

•

Il gesto della mano destra benedice il cosmo.
La donna china il viso orientalizzante,
la testa è coperta da un velo in merletto di Malines;
il vestito verde s'atteggia in larghe pieghe.

•

Nello sfondo lo specchio, solita spia fiamminga,
riflette i coniugi e altre due figure;
reca dieci tondini con episodi della Passione.
Il candeliere a sei bracci è nobile:
potrebbe stare in cucina.

•

Le pantofole / il cane / sono pronti ad ubbidire.
La frutta sulla tavola rappresenta
un minimo di natura.
Per la finestra aperta entra l'aria di Bruges.
Il gran letto nuziale è vermiglio: l'amore.

•

Le Fiandre raggiungono il vertice del potere economico
scambiano cultura e merci con i mari distanti.

•

La coppia umana esiste ancora,
comanda ancora il sistema:
tutto si regge perché appunto essa si regge.

(Mendes, 1977: 51-52)

Esse poema abre a quarta parte de *Ipotesi*, “Omaggi”. É patente a admiração de Murilo Mendes pela tela de Van Eyck: dedica-lhe um poema com o qual abre a seção de homenagens de seu livro – e dá ao poema o nome de “Il Quadro”, título em que o artigo definido tem valor superlativo. Aliás, essa admiração foi expressa de maneira ainda mais explícita em *Carta Geográfica*:

Mas hoje na National Gallery, deixando de lado tantos inumeráveis prodígios, quero aludir a um só quadro, O casamento dos Arnolfini de Van Eyck, que me transmite em grau máximo a ideia da coisa perfeita, situada no plano da convergência da realidade e do sonho. (Mendes, 1994: 1103)

Essas considerações sobre a tela também fazem supor que Murilo tinha bastante clara a responsabilidade que assumia ao escrever um poema dedicado a *O Casamento dos Arnolfini*. Afinal, um poema capaz de, de alguma maneira, estar à altura da obra que “transmite em grau máximo a ideia da coisa perfeita, situada no plano da convergência da realidade e do sonho” deveria ser um texto ele mesmo sintetizador-irradiador de significados-sensações assim essenciais. E a leitura que se sugere desse poema passa por boa parte do percurso que este trabalho desenvolveu até agora, ou seja, passa pela incorporação de Baudelaire que Murilo realizou ao longo da escritura de sua obra.

Murilo estava muito bem informado e deve ter meditado com alguma frequência sobre a importância de Jan van Eyck para a história da pintura ocidental. Henri Focillon, no livro *Arte do Ocidente – a idade média românica e gótica* – afirma que:

Van Eyck aprofunda o espaço por trás das imagens; inventa uma dimensão nova, a transparência, e, num universo que já nada limita, que a vista apreende por todos os lados, a sua rigorosa análise fixa a figura do homem e do objeto; inaugura uma ordem da verdade mais intensa que a ordem da própria vida e que o “realismo” não define. (Focillon, 1993: 325)

A “ordem da verdade mais intensa que a ordem da própria vida” de Focillon pode ser relacionada com o “plano da convergência da realidade com o sonho”, de Murilo. Ao analisar a importância do espelho circular e convexo no quadro de Van Eyck, Focillon (1993: 332-333) afirma:

Ao contemplar estas imensas e minúsculas paisagens de cidade onde, nas praças públicas, vão e vêm seres que mal se distinguem e que, no entanto, foram construídos para cumprir com exatidão todas as tarefas da vida, perguntamo-nos se o pensamento do artista não se junta ao dos astrólogos e dos místicos e se a sua intenção não foi inserir no mundo de Deus um mundo pintado que lhe repercute infinitesimalmente as medidas, como a figura humana colocada no centro do círculo zodiacal é o microcosmos do ser universal. Parece-me ver disto prova no espelho circular e convexo pendurado da parede da câmara nupcial onde os dois Arnolfini entregam um ao outro a sua fé. Não é uma fantasia pitoresca, um acessório de mobiliário esta espécie de instrumento óptico colocado exatamente no centro da composição e que dá ao mesmo tempo para as regiões do verdadeiro e para regiões imaginárias. Não está vazio. Contém um microcosmos da cena vista ao contrário e, por trás do reflexo dos dois esposos, o reflexo de duas testemunhas que não pertencem ao mundo do quadro. Inversão e redução que transpõem para um universo próximo e longínquo a cerimônia de que o artista traçou a imagem como um certificado: “Johannes de Eyck fuit hic”.

É desnecessário insistir na convergência das reflexões que Murilo e Focillon desenvolvem a partir da apreciação da tela de Van Eyck. Murilo, aliás, de maneira indubitavelmente arquitetada, coloca o espelho côncavo no centro de seu poema, de onde o “artefato óptico” irradia um mistério

comparável ao que exerce no quadro, pois “solita spia fiamminga” é uma metáfora sempre aberta, que pode designar um olho habitual, uma espia constante, ou algo semelhante – e que se projeta de e se abre para uma realidade outra para além daquela que o quadro abrange.

A primeira estrofe do poema introduz ao leitor a imagem do casal Arnolfini. Murilo é sumário nos elementos descritivos: diz apenas que Giovanni não olha para a esposa, mas dirige seu olhar ao espectador – que é também protagonista e testemunha da cena matrimonial. A estrofe de abertura do poema é a instância de inclusão do espectador na obra pictórica – e também do leitor na composição verbal que se está desenvolvendo. Na segunda estrofe, novamente uma referência à realidade que está para além do mundo representado pela tela – realidade que, no caso, é aquela em que está imerso o espectador, já agora protagonista, testemunha, cúmplice, *semblable, frère*. O barulho dos carros em Trafalgar Square, ponto geográfico e lugar do cosmo onde se localiza a National Gallery em Londres, transfere a cena do casamento para os dias de hoje, e o barulho da metrópole “altera a regra indispensável ao exato desenvolvimento das núpcias como queria Van Eyck” (Mendes, 1994: 1523). Murilo torna concreta a afirmação de que “os maiores artistas da humanidade acham-se colocados dentro do tempo e fora do tempo” (Mendes, 1996:108), feita a propósito do conceito baudelaireano de modernidade. Van Eyck e aquilo que sua obra fixa e emite estão a um só tempo na Flandres do século XV e na Londres do século XX – e cada “passeante moderno dos museus” se faz protagonista e testemunha do pacto matrimonial que há quinhentos anos se celebra numa fratura temporal, num entre permansivo, que é um dos privilégios da arte.

Na terceira estrofe, Baudelaire entra explicitamente no poema. O grande chapéu de Arnolfini é o ponto conclusivo de um sistema em que tudo aparentemente é “ordre et beauté, luxe, calme et volupté”. Essa colagem que Murilo opera tem vários níveis de significação. O tema de “Invitation au Voyage” pode ser relacionado com a cena representada na tela de Van Eyck: o poema de Baudelaire seria então uma espécie de anacrô-

nico epitalâmio do noivo abastado para a noiva repleta de cabedal. Pode-se também fazer referência ao comentário que Murilo Mendes (1994: 1082) fez em *Carta geográfica*:

Amsterdam teria inspirado a Baudelaire o texto de *L'invitation au Voyage*. O refrão “ordre et beauté/ luxe, calme et volupté” habitou minha adolescência; talvez significasse menos um desejo de evasão do que o encontro de uma realidade nova onde aquelas cinco palavras se inseriam concretamente.

Essa última possibilidade instaura pelo menos um sentido superficial e outro mais profundo. Afinal, se se sabe que Baudelaire fez seu poema inspirado em Amsterdam e se se está poetizando um quadro feito na Flandres, por que não estabelecer mais uma relação cultural interessante e colocar Baudelaire no texto que lê e transcria em verbo a tela ambientada lá onde Baudelaire descobriu um nicho de ordem e beleza no cosmo? Ao mesmo tempo, a colagem remete a todo o processo de pensar e incorporar Baudelaire que Murilo desenvolveu por tanto tempo – e que está relacionado com o próprio conceito de modernidade que Murilo adotou e com a constante pesquisa de realidades, verdades e vidas “outras” que realizou. Se *O Casamento dos Arnolfini* é de alguma maneira “a coisa perfeita, localizada no plano da convergência entre a realidade e o sonho”, como evitar que Baudelaire e seu refrão afluíssem para exprimir exatamente “o encontro de uma realidade nova”, que a obra-prima de Van Eyck fixa e exprime na síntese que opera ao lidar com a realidade a partir das matemáticas inerentes à imaginação?

A posição central do espelho côncavo no poema de Murilo parece não servir apenas como um reflexo da materialidade da tela na folha de papel onde se dispõe o poema. Também secciona o poema em dois blocos mais ou menos simétricos. Para estabelecer essa simetria, supõe-se uma espécie de contraponto entre imagens de uma e outra parte. E, nesse contraponto, parecem fundamentais as relações entre a “finestra aberta” pela

qual entra “l’aria di Bruges” e o “rumore di macchine a Trafalgar Square”. A janela aberta é o duto pelo qual “l’aria di Bruges” penetra o ambiente do quadro e chega à Londres de hoje: é o ponto do cosmo em que aquele ponto intermédio permansivo se manifesta. Assim, o esplendor econômico da Flandres, que o quadro tão bem representa, chega ao presente do espectador-protagonista-testemunha justamente porque Van Eyck, baudelairianamente moderno, captou o que havia de poético no histórico, de permanente no transitório e, assim, esteve a um só tempo dentro e fora do tempo. E a estrofe final, que insiste na permanência do casal que comanda o sistema (não é gratuita a repetição do advérbio “ancora”) porque ainda se mantém e se apoia reciprocamente, é a reafirmação de que aquele universo harmônico e abrangente (abrange realidades para além desta simples realidade) representado na composição de Van Eyck permanece – e o testemunho dessa permanência é o papel de protagonista que o espectador nele assume logo no início do poema, ou melhor, logo que se coloca diante do quadro e é a ela – à composição – incorporado pelo olhar de Giovanni Arnolfini.

A escrita de “Il Quadro” utiliza alguns sinais característicos do último Murilo, como as barras para indicar como que cesuras dos versos e as bolas pretas para indicar pausas de leitura entre as estrofes. Esses sinais gráficos não são estranhos à poesia da chamada *Neoavanguardia italiana* (Curi, 2001), com a qual Murilo manteve contato e à qual se refere várias vezes em entrevistas e textos. Esse atualizar-se permanente era programático no poeta, que dizia ser contemporâneo de si mesmo, e não sobrevivente a si mesmo. “As bolas pretas” entre as estrofes marcam, segundo Luciana Stegnano Picchio (*apud* Moura, 1995: 161), “os confins do *silence alentour* que mal-larméanamente têm que rodear os textos”. O próprio Murilo de alguma maneira corrobora essa afirmação quando, ao falar da poesia de Ezra Pound, afirma (Mendes, 1994: 1278; grifo meu): “A descontinuidade e falta de estrutura de seus poemas – segundo alguns críticos impertinentes – talvez provenham da sua intuição do valor positivo do silêncio: *em toda grande poesia, como em toda grande música, há que captar a força do silêncio*”.

Ainda que incorpore novos procedimentos, Murilo, em “Il Quadro”, mantém sua dicção mais característica: seus versos caminham na permeável e impermanente linha que separa a poesia da prosa, construindo um tecido poético desprovido de ênfase e de sobressaltos. Deve-se atentar para o modo como o poeta submeteu seu entusiasmo diante da obra pictórica – entusiasmo de que o trecho de *Carta geográfica* citado dá um claro depoimento – a seu projeto poético de contenção elaborada. É preferível neste ponto passar a palavra ao próprio Murilo, que de sua própria poesia delineou um perfil exato num texto fundamental para quem se quer aproximar de sua obra, “A poesia e nosso tempo”, publicado no *Jornal do Brasil* em 25 de julho de 1959, e do qual se citam alguns trechos:

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa, procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz.

Empreguei frequentemente a forma elíptica, visto ser uma tendência acentuada da poesia moderna; de resto não cria uma ruptura entre o poeta e o leitor, antes obriga este a uma disciplina mental, ensinando-lhe a ler nos intervalos, a encobrir analogias e paralelismos. E se o leitor é estúpido também não vale a pena escrever claro demais.

Sendo de natureza impulsiva e romântica, cedo percebi que no plano da criação literária devia me impor um autocontrole e disciplina. Tendo em conta esta minha primeira natureza, julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de expansão, meus textos são até muito construídos e ordenados.

[...]

Penso que poesia deve propor não só um conhecimento, mas ainda uma transfiguração da condição humana, elevando-nos a um plano espiritual mais alto. Realizar isto sem ênfase, de acordo como os rumos atuais da estilística, eis o problema.

[...]

É claro que estamos entrosados na nova civilização técnica e admito que uma forma diversa de poesia possa interpretá-la; mas qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele. (CEMM, 1999: 54-55)

A citação é longa, mas valiosa. Além de jogar luz sobre várias operações da prática poética muriliana, esse texto é indispensável como fecho deste trabalho pelas relações conclusivas que permite estabelecer. Baudelaire e seu conceito de modernidade aí estão novamente, no último parágrafo citado, em que o contingente e o permanente da arte são novamente individualizados como as duas metades intestinamente unidas de um mesmo todo. A propósito da música de Wagner, Baudelaire escreveu isto que se aplica com perfeição a Murilo, leitor-incorporador de Baudelaire: “... et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques” (Baudelaire, 1968: 517). A leitura e a assimilação que o poeta (e, obviamente, crítico) Murilo fez do poeta (e também obviamente crítico) Baudelaire foi uma história de amor lúcido e emocionado à poesia e à matéria humana feita verbo.

Bibliografia

- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das 'Flores do Mal' de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.
- BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes*. Paris: Éditions G. Crès et Cie, 1920.
- *Oeuvres complètes*. Paris: Aux Éditions du Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- Centro de Estudos Murilo Mendes [CEMM]. *Catálogo da exposição Murilo Mendes: Acervo*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 1999.
- CIMA, Annalisa. *Murilo Mendes, di domenica*. Milão: All'insegna del pesce d'oro, 1974.
- CURI, Fausto. *La poesia italiana d'avanguardia – Modi e tecniche*. Nápoles: Liguori Editore, 2001.
- FOCILLON, Henri. *Arte do ocidente – a idade média românica e gótica*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1993.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- “Breton, Rimbaud e Baudelaire”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 1, n.16 (26/08/1937): 2.
- *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed., São Paulo: EDUSP/Giordano, 1996.
- *Ipotesi*. Milão: Guanda, 1977.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes – a poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP/Giordano, 1995.

Nota curricular

Professor Doutor Ulisses Infante. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Doutor em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Leitor brasileiro na Universidade de Santiago de Compostela de 2008 a 2010. Professor-Adjunto de literatura brasileira e portuguesa no curso de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Câmpus Pato Branco.

Contacto

Campus Pato Branco. Via do Conhecimento, Km 1 CEP 85503-390 - Pato Branco - PR (Brasil).

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4745125H8>; ulissesinfante@gmail.com

Regionalismo e Modernismo no Brasil: diálogos entre velhas pragas e modernos localismos

André Tessaro Pelinser

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Percorrendo algumas obras do Romantismo, do regionalismo dito “pré-modernista” e do Modernismo brasileiros, este ensaio se detém sobre as forças presentes nos debates intelectuais da virada do século XIX ao início do século XX, objetivando demonstrar como parte dos argumentos utilizados tanto pelos artistas, quanto pela crítica obliterou clivagens relevantes para a compreensão das tensões oriundas dos processos de modernização em curso. Se por um lado, o Modernismo de 1922 pode ter sido responsável por rupturas importantes no que tange a certa liberdade criativa, com seus procedimentos destrutivos, conforme apontam diversos autores, por outro, certamente não poupou a geração imediatamente anterior à sua, desferindo críticas ferrenhas que, a bem da verdade, nem sempre se sustentavam. Para além disso, muitos de seus posicionamentos fizeram escola nos discursos críticos posteriores e consolidaram maneiras de apreender, não raramente de modo apriorístico, a literatura dita regional ou regionalista. Discutimos, então, como tivemos, no Brasil, arte moderna antes de chegarmos ao Modernismo, muito embora frequentemente este viés seja ignorado.

Palavras chave: Regionalismo – Modernismo – Crítica literária – Imaginário.

Regionalism and Modernism in Brazil: Dialogues Between Old Plagues and Modern Localisms

Abstract

Investigating some works of Brazilian Romanticism, designated “pre-Modernist” Regionalism and Modernism, this paper dwells upon the forces concerning the intellectual debates from the turning of the 19th century to the beginning of the 20th, aiming to prove how part of the arguments used either by artists or critics obliterated relevant gaps to comprehend the tensions arising from the modernization processes in progress. If, on one hand, 1922’s Modernism might be responsible for important ruptures regarding certain creative freedom, on the other, it certainly did not spare the immediately former generation, brandishing tough critiques which, in fact, did not always held up by themselves. Beyond that, much of their position continued to influence upon the later critical discourses and consolidated apprehending manners, frequently in an aprioristic way, concerning the so-called regional or regionalist literature. We discuss, then, how Brazilian literature had modern art before reaching Modernism, even being this fact frequently ignored.

Key words: Brazilian Regionalism – Brazilian Modernism – Literary Criticism – Imaginary.

Receção: 20-09-2011 / Admissão: 12-01-2012 / Publicação: 01-09-2012

PELINSER, André Tessaro: “Regionalismo e Modernismo no Brasil: diálogos entre velhas pragas e modernos localismos”, *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 147-167.

Os curiosos terão prazer em descobrir minhas conclusões,
confrontando obras e dados. Para quem me rejeita trabalho
perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.

Mário de Andrade, “Paulicea desvairada”

(Andrade, 1974: 13)

1. Introdução: o Modernismo brasileiro de 1922 e seu antecessor

Apesar da grande quantidade de estudos produzidos sobre *Macunaíma* e o movimento em que se insere, está por ser mensurado o impacto que o pensamento intelectual da época teve sobre algumas das correntes anteriores. É possível, no entanto, fazer sem grandes riscos ao menos uma afirmação: a de que o rótulo de “regionalismo” entrou numa decadência inversamente proporcional à ascendência de peso de obras que deveriam, a bem da verdade, ser abarcadas dentro daquela categoria. Isto é, enquanto uma produção como a de Guimarães Rosa obteve a legitimação que a enquadrou nos mais altos patamares da literatura, a tendência regionalista, à qual o autor mineiro deveria ser vinculado sem reservas, sofreu processo inverso no que concerne ao prestígio. O fato de tal assertiva não ser tão arriscada se deve, hoje, ao afastamento temporal que guardamos dos objetos estudados, o que necessariamente arrefece os ânimos dos contendores e, em certa medida, impede manifestações como aquelas observadas na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, em meados de 1929, quando, dirigida por Geraldo Ferraz, adquiriu tons muito mais ácidos do que no ano anterior, sob o comando de Antonio de Alcantara Machado. Dado não serem mais cabíveis manchetes como aquela veiculada no Diário de São Paulo de 4 de julho de 1929, na seção então ocupada pela “2ª denteição” da Revista, a qual sentenciava que “o movimento antropofágico repercute por todo o Brasil, empolgando os espíritos jovens, na luta contra a mentalidade colonial e contra a arte e a literatura de contrabando” (Castro, 1929: 1), o debate talvez possa situar-se predominantemente no âmbito da academia e ser tratado com boa dose de crítica ao invés de paixão.

É notável, nesse sentido, que os autores do periódico imputem a outras obras o título de arte e literatura de contrabando, sintomática de uma mente colonizada, se justamente naquela mesma página de revista, à direita, trazem textos em francês sobre a promessa antropofágica e, à esquerda, “algumas opiniões da grande crítica parisiense” (*Revista de Antropofagia* 13, 1929: 1), sobre a exposição de Tarsila do Amaral a ser aberta naquele mês, no Rio de Janeiro. Vê-se, rapidamente, que o elemento estrangeiro jamais deixou de fazer parte das nossas balizas de autoafirmação, muito embora em determinados momentos a intelectualidade brasileira tenha desejado, a todo custo, expurgá-lo das suas justificativas e argumentações, o que revela, não raras vezes, até mesmo certa inocência quanto a uma possível pureza ou total independência identitária.

Sobretudo se pensarmos num contexto como aquele em que o Modernismo de 1922 se insere, avulta o paradoxo. Justamente em meio à pujança da modernidade, iniciada, é certo, no mínimo um século antes, como bem mostra Marshall Berman (2007: 25-26)¹, o movimento que toma para si a denominação que contém um repertório de ideias responsáveis por uma promessa de modernização cultural parece incapaz de aceitar, nos períodos anteriores, as mesmas influências que não consegue deixar de sofrer. Ao passo que as distâncias tornam-se cada vez menores e os contatos são travados com rapidez crescente, queríamos renegar toda influência em privilégio de suposta originalidade nacional. Com efeito, muito mais do que identificar nas correntes anteriores forças adventícias a pretexto de defeitos, a questão que se coloca é a necessidade de pensar a si próprio como movimento fundador e, evidentemente, inserir paulatinamente tal ideia no imaginário social brasileiro.

Com isso, a guarida da crítica francesa é, a partir da década de 20 do século XX e num meio muito específico, tacitamente utilizada como fonte de legitimação para a estética em recente ascensão, ao passo que

1 - Referimo-nos, especificamente, àquilo que o autor define como sendo a segunda fase da modernidade, iniciada com a grande onda revolucionária de 1790, e suas reverberações na vida pública.

a identificação de qualquer lastro europeu nas produções da fase posteriormente rotulada de pré-modernista² surge rodeada por exclamações de demérito. Enquanto o Romantismo brasileiro passara relativamente incólume pelas lentes modernistas, posto que seu legado já estava consolidado, seus próceres demarcados e seu ciclo terminado, o inimigo a ser combatido era uma manifestação mais ou menos coesa e formada por alguns nomes de peso na vida cultural do país. No espaço de tempo compreendido razoavelmente entre 1890 e 1920, escritores como Alcides Maya, Simões Lopes Neto, Roque Callage, Hugo de Carvalho Ramos, Valdomiro Silveira, Afonso Arinos, Coelho Neto, Monteiro Lobato, dentre outros, escreveram com relativa proximidade temática e estilística, sendo que alguns deles, principalmente os três últimos, a despeito de suas diferenças, angariaram considerável reputação.

São compreensíveis, portanto, os abertos ataques ao que o período era acusado de representar, de modo ao Modernismo encontrar a própria legitimação no desaparecimento da outra tendência. Tanto que não é à toa a nota, no mesmo número da *Revista de Antropofagia* mencionado anteriormente, referente ao fato de que “Monteiro Lobato adere à antropofagia” (*Revista de Antropofagia* 13, 1929: 1). O escritor que começara a produzir anos antes da famosa Semana de Arte Moderna e que protagonizara a não menos famosa crítica à obra de Anita Malfatti³, agora aderiria ao movimento, contribuindo para a consolidação de sua importância. Pela via contrária, diversos daqueles escritores foram progressivamente relegados ao esquecimento, sendo salvos esporadicamente e muitos anos mais

2 - Expressão consolidada por Bosi (1967) no quinto volume da coleção *A Literatura Brasileira*, intitulado “O Pré-modernismo”.

3 - Em dezembro de 1917, Anita Malfatti, já francamente modernista, realiza sua segunda exposição em São Paulo e recebe severas críticas de Monteiro Lobato por meio do artigo “Paranoia ou Mistificação – a propósito da Exposição Malfatti” por ele publicado no jornal *O Estado de São Paulo*. A rigor, as críticas de Lobato se dirigiam ao ideário Modernista, tendo sido apenas desencadeadas pela exposição, mas geraram a devolução de alguns quadros da pintora e larga polêmica entre os intelectuais da época.

tarde, por um ou outro estudioso, como é exemplar o caso de Simões Lopes Neto⁴.

Cogitar os caminhos que nossas letras teriam tomado se tivessem sido outras as balizas é, evidentemente, especular, e não nos traz nenhum proveito. Jamais saberemos que inspirações poderia ter rendido a solução estética encontrada por Simões para a mediação entre o discurso do autor, do narrador e das personagens, à maneira de uma poética da oralidade, em seus *Contos gauchescos* (1912), devido ao não transbordo da sua literatura para além das fronteiras do regional naquele momento. Se tal transbordo, como quer Scheichl (1993; *apud* Arendt, 2011: 223-224), se caracteriza especialmente pelo ingresso em um sistema literário mais amplo, o que pode se dar na publicação por editoras de amplitude suprarregional e na recepção por um público igualmente vasto, é certo que a obra do escritor só conseguiu ultrapassar tais fronteiras a partir de 1949, quando, segundo Arendt (2011: 222), inaugura a Coleção Província da Editora Globo e vem acompanhada do prefácio de Augusto Meyer, do glossário de Aurélio Buarque de Holanda e do estudo biográfico de Carlos Reverbel, obtendo reimpressões em 1950, 1951, 1953, 1957, 1961, 1965 e 1973. De todo modo, se aquela solução, como aponta boa parte da crítica, veio culminar na prosa rosiana quase meio século mais tarde, não nos é dado saber quais teriam sido seus efeitos caso a Semana de 1922 não ditasse outros paradigmas logo após o lançamento da obra.

Não obstante, o que interessa notar e irmana este caso àquele de Monteiro Lobato anteriormente mencionado diz respeito às forças presentes no campo do imaginário social, uma vez que são similares os processos de legitimação empregados. Se o autor do *Urupês* detém uma posição simbólica suficientemente forte para merecer a divulgação em destaque de sua adesão ao Movimento Modernista brasileiro, não são

4 - João Simões Lopes Neto (1865-1916), escritor natural da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, viveu e produziu fora do eixo cultural brasileiro tradicionalmente representado por Rio de Janeiro e São Paulo. Sua obra demorou a transcender os limites do seu Estado de origem e a ser amplamente conhecida em território nacional, e mesmo isso talvez só tenha sido possível devido a um esforço por parte da crítica no sentido de “desideologizar” a obra, atribuindo-lhe certo caráter universal (cf. Arendt, 2011: 223; Arendt, 2004: 67-74).

menos relevantes aquelas ocupadas por Augusto Meyer e Aurélio Buarque de Holanda quando do relançamento da obra simoniana, na qual seus nomes figuram com poder assegurador. Meyer, inclusive, era autor publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, em maio de 1928, com o poema “Resolana” (Meyer, 1928: 2). Em ambos os casos presenciamos, portanto, discursos sub-reptícios voltados à manipulação de imaginários, inseridos em uma das particularidades das “lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos”, a que se refere Pierre Bourdieu (2003: 113). Afinal, se “o discurso regionalista é um discurso *performativo*, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras” (Bourdieu, 2003: 116; grifo no original), claramente não é menos performativa a fala acadêmica ou a dos Modernistas.

2. Do Romantismo ao Regionalismo *fin de siècle* no Brasil

Ao lado dessas falas, é igualmente relevante considerarmos alguns silêncios que persistiram na crítica literária brasileira, como aqueles relativos a detalhes da obra de José de Alencar. Ao final da edição da L&PM Pocket de *Iracema*, consta uma carta do autor a seu amigo Dr. Jaguaribe, original da primeira edição do livro e datada de 1865. Nela, Alencar trava uma conversa dirigida, na verdade, a todos os seus possíveis leitores e se detém sobre aspectos muito particulares da sua forma de pensar a concepção da literatura no Brasil naquele momento. Em busca da expressão mais autêntica possível, o autor argumenta em favor de encontrarmos a nacionalidade de nossas letras através da língua, uma vez que “é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, *tal como eu o imagino*” (Alencar, 2009: 124; grifo nosso), denotando, ainda, alguma modéstia em reconhecer a individualidade do postulado – algo muito diferente do que observaríamos a partir de 1922.

Com isso, almeja chegar o mais próximo possível das “imagens poéticas do selvagem, [d]os modos de seu pensamento” (Alencar, 2009:

124), o que, evidentemente, não pretende alcançar à maneira de documentário, mas por meio da síntese artística. Para tanto, cita como exemplo as pequenas nuances ligadas à escolha de cada termo, como no caso de “guia”, que para os índios designava-se por “senhor do caminho”, *pinguara*, muito embora eles possuísem outro termo, cuja tradução apontaria para “sabedor do caminho” (Alencar, 2009: 125). Como naqueles meios inexplorados é impossível saber um caminho que não existe, que deve ser feito, Alencar enfatiza a relevância dessas idiossincrasias para a fatura nacional desejada naquele momento, quando o Romantismo vigorava com seus padrões estéticos e ideológicos, os quais, unidos, poderiam desenhar a nacionalidade nas letras. Percebe-se, portanto, que o escritor transita pelo terreno da forma, atento aos mínimos detalhes, para atender a um projeto ideológico.

Tal intenção vincula-se, como é fácil observar pelo distanciamento temporal de que dispomos, à ideia de construir a nação através de suas partes. Captando as particularidades de cada região e as significando dentro de um imaginário comum, gradualmente tecido num lastro que percorre diversas obras, Alencar obtém um resultado sem precedentes até então – ainda que possivelmente tenha despertado respostas de alguns de seus pares, como Apolinário Porto Alegre⁵, relativamente à obra *O Gaúcho*. De todo modo, temos nesta obra e em *O Sertanejo* modelos interessantes para o que objetivamos demonstrar.

Assim, no texto ambientado no Rio Grande do Sul é capital destacarmos a presença de um reiterado inimigo, cuja personificação sempre se dá na pessoa do estrangeiro, notadamente alguém oriundo do outro lado do Rio Uruguai e da Bacia do Prata. A escolha de Alencar n’*O Gaúcho* não é inocente, como jamais poderia ser num escritor que atenta até mes-

5 - Parte da crítica literária brasileira costuma ver no romance *O Vaqueano*, publicado por Apolinário Porto Alegre em 1872, uma resposta ao texto de José de Alencar, publicado dois anos antes e intitulado *O Gaúcho*. Nessa perspectiva, a obra de Alencar não teria sido fiel à caracterização do habitante do estado do Rio Grande do Sul, ao passo que o texto de Porto Alegre, então membro da Sociedade Partenon Literário, uma importante agremiação literária do sul do Brasil ativa no século XIX, teria buscado corrigir essas falhas e aproximar a representação ao ideal do peão gaúcho.

mo para o íntimo sentido das expressões autóctones, e comporta, num contexto pós-Revolução Farroupilha⁶, uma ideia de apaziguamento. A história de Manuel Canho, gaúcho prototípico, gira em torno de um grande objetivo, que é vingar a morte do pai pelas mãos de um castelhano, o qual, evidentemente, encarna o inimigo por excelência. Assim, no fundamento que corta a narrativa do início ao fim, com muito mais relevância do que os fragmentados episódios relativos à Revolução, o que temos é um brasileiro de um dos rincões da pátria alegoricamente defendendo-a contra o invasor externo. Isto é, tem-se uma tentativa de reconciliar, no plano do imaginário nacional, o revolucionário separatista com a pátria, numa espécie de união da nação pela região.

Não é menos instigante a representação feita por Alencar do outro extremo geográfico do país com *O Sertanejo*, obra em que Arnaldo figura como a idealização heroica e romântica do habitante dos interiores brasileiros, possuidor de valores nobres próprios dos grandes homens, exatamente como rezava a cartilha estético-ideológica do período. Padrão este que tinha seu motivo de ser, dado que provinha, é sabido, de um pensamento crucial para a formação dos estados nacionais, os quais indubitavelmente precisariam consolidar sua união – aquela comunidade imaginada de que nos fala Benedict Anderson (1993) – através de mitos que corroborassem as instituições sociais, ao invés de corroê-las como faria, em seguida, o Realismo.

Cada coisa a seu tempo, como nos diria Santiago Nunes Ribeiro⁷, o certo é que Alencar consubstanciou de maneira inovadora, em razão das particularidades do caso brasileiro, comumente vistas pela crítica com

6 - A Revolução Farroupilha, conflito armado que se estendeu de setembro de 1835 a março de 1845 no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, foi marcada pela declaração de independência do estado no ano de 1836, por parte dos próprios revoltosos. Mesmo que jamais tenha se consumado de fato a separação, em certa medida ainda se faz presente no imaginário popular a ideia separatista.

7 - Referimo-nos, aqui, ao argumento do crítico no que concerne ao debate intelectual sobre o Arcadismo brasileiro ocorrido durante o Romantismo e à consideração de que não se pode exigir de uma época aquilo que não lhe é dado oferecer, que não se pode cobrar de um artista que sinta inspirações completamente diferentes de seu tempo (Ribeiro, 1974: 39).

olhar depreciativo, o regional e o nacional, como observado na simbólica relação entre Capitão-Mór Campelo e Arnaldo. Se o primeiro representa a aristocracia rural coronelista detentora de poder que fez história no Brasil, o segundo personifica o homem do interior, mas a relação entre eles tece um conjunto de representações favoráveis à imagem do país em formação. Enquanto Campelo transita pela capital e vive à europeia, com todos seus luxos e pratarias, Arnaldo insere na trama valores morais incorruptíveis, os quais, diga-se, são não raras vezes vinculados à imagem do interior idílico, sintetizando uma simbologia em que esses dois mundos não são antagônicos, mas conciliáveis entre si. Uma vez mais, a região poderia corresponder aos anseios da nação, renegando a pecha de atraso para contribuir ao seu avanço.

Contudo, um tanto na contramão dessa perspectiva, pouco depois surgiram os regionalistas de 1890, comumente definidos por regionalistas naturalistas ou pré-modernistas, classificações estas que talvez digam mais sobre a própria crítica literária do que sobre as obras. Vinculá-los unicamente ao Naturalismo é incorrer em reducionismo grave em relação a um grupo de escritores que transitou também por certo impressionismo e simbolismo. Chamá-los pré-modernistas, como faz Bosi no estudo já citado, é sintoma daquilo que Francisco Foot Hardman (1992: 290) aponta, ao enunciar que “boa parte da crítica e das histórias culturais e literárias produzidas, desde então, construíram modelos de interpretação, periodizaram, releeram o passado cultural do país, enfim, com as lentes do movimento de 1922”, o que teria feito com que ocultassem importantes processos culturais presentes no âmago da sociedade brasileira, de fato, desde a primeira metade do século XIX. Ou seja, clivagens oriundas do debate intelectual que se desenrolava desde nosso Romantismo acabaram obliteradas por visões de mundo capazes de circunscrever muitos dos elementos próprios da modernidade às manifestações culturais surgidas com a Semana de 1922. Nas letras brasileiras, parece-nos, o moderno ficou de alguma forma limitado à ideia de vanguarda, à ruptura de paradigmas sobretudo através de mecanismos formais.

É notória, por outro lado, a disparidade que há entre nossa forma de pensar a literatura e aquela observada nas artes plásticas, campo no qual o “moderno” deita raízes na metade do século XIX, com as novidades propostas pelo impressionismo, iniciando o processo gradual de quebra da representação clássica. Tentando apreender o ambiente pelas sensações, o artista desprendia-se da figuração tradicional para traduzir o mundo de maneira mais difusa e imprecisa, refletindo, em certa medida, a aceleração progressiva que se observava nos diversos segmentos da sociedade, os quais começavam a experimentar a fugacidade própria à modernidade. Já nas nossas letras, insistimos em não buscar nenhuma dessas características a não ser na arte dita “modernista”, muito embora não seja difícil verificar nos escritos do período compreendido de 1890 a 1920 forte carga de pessimismo, como se ali se desenhasse uma arte enlutada, ciosa dos tempos e costumes em frenética mudança, das tradições sendo solapadas pelo avanço técnico. Aquele regionalismo erudito acusado de ser prosa importada, tributário de padrões internacionais e ancorado num saudosismo pueril estava, a bem da verdade, sinalizando justamente um momento de transição gradual no pensamento intelectual brasileiro, que porventura apontaria uma síntese entre rural e urbano, arcaico e moderno, à medida que tais questões seguissem merecendo atenção. Não só assinalava o descompasso entre centro e periferia ocasionado pelo processo de modernização de dimensões globais, como evitava induzir ao desprezo dos modos de ser e de ver o mundo regionais.

Caso interessante, nesse aspecto, é o do breve conto “Buriti perdido”, de Afonso Arinos (2006: 47-48), incluso no conjunto de *Pelo sertão*. No texto, marcado por um descritivismo impressionista, a palmeira surge com o poder de evocar imagens à mente do narrador, que não se empenha de modo algum em descrevê-la à feição naturalista. Pelo contrário, como catalisador de sentimentos, o buriti é apresentado ao leitor através das impressões do poeta, que narra num frenesi verbal semelhante àquele da palheta difusa do impressionismo nas artes plásticas. As sensações superpõem cenas que se misturam e fazem com que a planta seja tudo

ao mesmo tempo, atuando como uma metonímia de todo um universo tradicional em vias de se perder. Em contraponto à euforia modernista décadas mais tarde, “Buriti perdido” cifra nos seus quadros exuberantes e heroicos adjetivos que remetem a temáticas como extinção, dor, solidão, passado, promovendo um questionamento sobre o mundo rural *perdido*, dono de fazanhas, mas cada vez mais vinculado ao pretérito, do qual as forças modernizadoras não têm piedade. A obliteração inexorável, registrada a partir de uma das árvores símbolo do sertão, desponta, com efeito, por meio de uma prosa plenamente moderna, irmanada ao impressionismo europeu tanto quanto as vanguardas posteriores, oferecendo um repertório imagético relevante para a compreensão do período histórico em questão.

Se não nos tivéssemos, porém, praticamente proibido de pensá-lo, seria desnecessário lembrar algumas das mudanças históricas pelas quais o país passava, como a extinção do tráfico negreiro em 1850, a Lei do Ventre Livre de 1871, as levas de imigrantes italianos que desembarcavam nos portos na década de 1870, a abolição da escravidão em 1888 e, obviamente, a Proclamação da República no ano seguinte. É, ainda, quase redundante dizer, mas deve-se destacar que tais transformações não são apenas de cunho político e econômico, porquanto causavam grande impacto social, exigiam consideráveis deslocamentos de forças e modificavam, muito embora lentamente, as estruturas de poder então vigentes.

Não é por nada que Coelho Neto (s/d: 131-207) irá registrar em seu conto “Cega”, integrante do volume intitulado *Sertão*, a história de um casal formado por um negro e uma mulata – muito cobiçada por todos, devido a sua beleza, e cuja escolha de marido ninguém compreende –, que se mudam para uma pequena propriedade e principiam obtendo modesto sucesso nas colheitas e na vida conjugal. No entanto, em pouco tempo uma série de desgraças irá se abater sobre a família, culminando na morte do marido, na cegueira da esposa e na morte da filha ao dar à luz uma criança bastarda. Ou seja, a utopia da realização pessoal do casal pobre não se efetiva, tal qual a promessa trazida pelos tempos modernos, responsáveis em grande parte pelas pressões pela abolição da escravatura.

Gradualmente, o centro do país adquire ares de modernidade, mas seus interiores e a enorme camada social desprivilegiada continuam sem entender o ufanismo das máquinas. Pois, em obras como essa, das quais o período não tem poucos exemplos, está dado o embate entre as diversas forças em jogo num Brasil em processo de modernização, com todas as vantagens e desvantagens aí inclusas. De todo modo, parece-nos evidente que este não seja o tom narrativo esperado do autor, o que é menos fruto de sua suposta falta de qualidade do que das imagens que a crítica literária consolidou sobre seus textos⁸. A exemplo disso, Luciana Murari se vale do pensamento de Lima Barreto para destacar uma constante na crítica que se ocupou da ficção coelhonetiana. Isto é, mesmo o

valor documental da obra de Coelho Neto foi também colocado sob desconfiança, uma vez que suas idiossincrasias foram por vezes traduzidas como uma forma de alienação em face da realidade local, e que um estilo demasiadamente imaginoso não parecia ser o mais apropriado ao registro verista que se esperaria de uma literatura autenticada por seu valor de testemunho, ou favorável à mirada crítica que converteria o escritor em consciência social vigilante (Murari, 2011: 27).

Dessa maneira, diga-se, talvez tenhamos fechado os olhos para o lado moderno de nossa prosa, enquadrando-o dentro de um insuficiente “pré-modernismo”, oferecendo-lhe como única função preceder a “verdadeira arte” de 1922. Em lugar de arte moderna, optamos por possuir tão somente modernismo, ainda que textos como o de Coelho Neto já repre-

8 - Walter Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 1998: 184) já nos alertava em *Sens Unique* para o poder de enunciar, quando dizia que “encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos, como isso pode ser difícil. Mas, quando vêm, elas batem o real com pequenas marteladas até que nele tenham gravado a imagem como numa chapa de cobre”. Em certa medida, a crítica literária brasileira marcou a ferro muitas obras, consolidando imaginários pré-estabelecidos sobre elas.

sentassem importante registro do longo processo de mudanças que se instaurava tanto em nível social quanto artístico.

3. Do Regionalismo ao Modernismo de 1922 no Brasil: silêncios e excessos

Não à toa, a corrente regionalista esteve longamente presente em nossa tradição literária. Por vezes em tom de denúncia, noutras com laivos pessimistas pelos tempos idos, as obras abarcadas por tal rótulo se inseriram dentro da modernidade ao dialogarem com seu conjunto de ideias, não raras vezes registrando até mesmo na forma o descompasso entre as regiões do país. Como nos diz Murari, contrariamente ao que a historiografia muitas vezes desejou crer, a perpetuação do regionalismo na literatura brasileira não é ocorrência excêntrica,

mas um processo cultural comum a diversos países que experimentaram a percepção dos diferentes ritmos de inserção de suas regiões na modernidade, e que a partir daí passavam a processar as dessemelhanças, simultaneamente como registro realista, e potencialmente derrisório, do contemporâneo, e como revelação mística do passado redivivo (Murari, 2008: 2).

Se, por um lado, na vigência do Romantismo brasileiro, o sertanejo/índio fora, nas letras, o motivo prototípico para a construção da identidade nacional, para a formulação de uma literatura própria, ancorando em sua figura o mergulho real e simbólico nos interiores inexplorados de nosso território, como veículo da busca por uma identificação mítico-heroica; por outro lado, nos momentos iniciais da República sua imagem transita paulatinamente rumo à decrepitude. Enquanto primordialmente o habitante das regiões esquecidas pela urbanização denuncia o descompasso de nossa inserção na modernidade sem renegar seus valores, em seguida torna-se sinônimo do atraso, da incapacidade de evolução, sinalizando um movimento contrário ao almejado pela nação, ou, no mínimo, uma bar-

reira demarcando problemas ainda insolúveis. Tal figura iria culminar, pouco antes do Modernismo da década de 20, na personagem Jeca Tatu, criada por Monteiro Lobato para seu *Urupês*, de 1918, muito embora seu imaginário viesse sendo gestado há bastante tempo.

Se, ainda conforme Murari (2008: 4), “a maior parte das realizações do regionalismo exprimia de maneira cristalina o desconforto dos intelectuais devotados a registrar o moribundo mundo rural, em um momento de transição histórica em que o passado parecia cada vez mais distante do futuro”, o projeto ideológico modernista irá desconstruir as visões dessa época conturbada. Por meio da renovação a todo custo da forma e do culto à modernização, à pujança industrial e aos ícones da urbanização, o movimento institui um novo posicionamento frente à arte brasileira e ao seu passado. Doravante, o culto à tradição não terá mais lugar, assim como serão expurgadas as formas anteriores, e passa a ter destaque na representação a cidade, este símbolo do avanço tecnológico.

No entanto, se pudermos apontar uma falha no modelo intelectual que então vigorava, esta não será concernente às suas realizações propriamente ditas, mas à negação dos feitos anteriores. Em lugar de buscar a renovação sem esquecer as lições do passado ou os elementos guardados no baú de memórias da fazenda, ao invés de compreender que o culto ao avanço técnico sonhava à intelectualidade brasileira a parcimônia de pensar nos marginalizados pelo processo, parte do Movimento de 1922 se arvorou em certo ufanismo à novidade que acabou por deixar de lado parte da história. Pior do que isso, julgava-se a si mesmo como único veículo nacionalista da reconstrução identitária, acusando seus antecessores – personificados na figura do regionalismo – de pragas antinacionais⁹, tributários de modelos importados e responsáveis por estreitar a visão do país. Se, ao contrário, tivessem observado com mais calma as sutis clivagens que se colocavam naquele pensamento, talvez pudessem ter alcançado

9 - Referimo-nos à já clássica passagem em que Mário de Andrade sentencia (apud Chiappini, 1994: 669): “Regionalismo este não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depauperá-lhe, estreitando por demais o campo de manifestação e, por isto, a realidade. O regionalismo é uma praga antinacional”.

uma obra menos eufórica quanto ao “admirável mundo novo” que se desenhava em São Paulo e ter apontado mais criticamente algumas de suas consequências.

Evidentemente, é certo o que aponta Alfredo Bosi, seguindo o estudo de Gilda de Mello e Souza, ao ressaltar a presença dicotômica do otimismo e do pessimismo em *Macunaíma*, como frutos “das esperanças revolucionárias da Coluna Prestes e da Revolução de Outubro de 1930; e, em contrapartida, das desalentadas comparações entre o atraso do país e o avanço da Europa e dos Estados Unidos” (Bosi, 2003: 199). Contudo, se de um lado a obra propõe tais questionamentos – e tem, nesse sentido, lúcidos méritos –, de outro, ela cumpre uma proposta do autor expressa nos comentários finais encontrados no primeiro prefácio ao texto, de 1926, quando Mário de Andrade deixa clara sua busca por solapar os limites geográficos: “Assim, *desregionalizava* o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico” (Andrade, 2007: 220; grifo nosso).

De fato, a rapsódia de nosso mais controverso herói alcança seu objetivo e, no tom mítico das distâncias diluídas e das correrias sem fim, implode as divisões regionais. Não obstante, há que se considerar que juntamente com a síntese de um enorme manancial cultural, a trama converge para São Paulo, polo modernista, centro detentor do poder de legitimar o que se produzia no período. É na cidade que o Brasil surgirá como entidade homogênea, mas a que custo? As particularidades regionais responsáveis por identificar os diversos Brasis dentro do país acabam dissolvidas numa única fórmula, generalizadora por excelência, para que possa cumprir seu objetivo de homogeneizar. Reedita-se, portanto, a disputa entre centro e periferia, mas neste caso quem dita as regras do jogo, da escrita, do padrão da arte, é o centro. O então veículo de legitimação tem o dom de canibalizar – como anos mais tarde irá se comprovar no título da revista do Movimento – e, como nos diz Murari (2008: 9), de 1917 a 1924 atacou ferrenhamente tudo o que considerava passadismo e arte de im-

portação, muito embora já tenhamos anteriormente apontado as inevitáveis influências também sofridas pelo grupo.

Nesse sentido, é capital notarmos o silêncio endossador que tanto aqueles veículos, quanto a crítica literária oriunda daquela matriz de pensamento dispensaram no que tange a certo localismo ufanista verificado numa parcela importante da produção do período. Se não relevante em quantidade, certamente o é no que se refere ao prestígio. Assim, um golpe de vista na *Paulicea desvairada* (Andrade, 1974) facilmente encontrará o discurso laudatório à cidade de São Paulo, essa “co-moção de minha vida”, logo na abertura do volume, com o poema “Inspiração” (p. 32), a ligação saudosa com a Londres das neblinas finas em “Paisagem N. 1” (p. 37) em seguida, a heroica imagem de “um filho de imigrante loiramente domando um automóvel” em “O Domador” (p. 41), as larguezas do Anhangabaú irmanadas aos parques parisienses em “Anhangabaú” (p. 41-42), dentre tantos outros exemplos, como a verborragia estrangeira que permeia os poemas de termos em inglês, francês e italiano. No entanto, a jactância da forma, quase vanguarda pela vanguarda, silencia durante bom tempo a crítica a elementos fundamentais de não toda a obra modernista, é certo, mas de parte dela.

Tanto é assim que Cavalcanti Proença (1969: 40; grifos nossos), num estudo de fôlego, afirma em dado momento:

O homem de cultura critica os defeitos de São Paulo como os do Brasil. Às vezes mais violentamente os de São Paulo, porque o *bairrismo* no conceito de um homem culto é pior que o patriotismo exagerado. É preciso dizer a verdade, não permitir a tiririca do *porque-me-ufanismo ignorante* e isso ele o fez como ninguém. Sufocou o coração que só sabia querer e perdoar ao Brasil, São Paulo estado, e São Paulo cidade. E nos momentos em que o cérebro pode ficar de acordo com o coração é aquele transbordamento, aquele entusiasmo. E também quando a sensibilidade se

solta nos versos sem necessidade de policiamento surgem trechos como:

“Ô esse orgulho máximo de ser paulistamente”.

Ora, é notável que em Mário de Andrade os trechos observados não sejam bairrismo, tampouco ufanismo, mas apenas o belo entusiasmo. Na obra do autor, a expressividade ganha o *status* de beleza poética, enquanto nos escritores tachados com o rótulo do “pré-modernismo” a crítica literária brasileira de matriz modernista insistiu em ver a mesma característica com mão muito mais pesada e pouca complacência.

4. Conclusão

No Brasil, o modernismo da forma superou largamente, no plano da legitimação acadêmica, o regionalismo da República Velha, preocupado em representar o descompasso entre o novo e o velho, o mundo urbano e o rural, o cosmopolita e o arcaico na virada do século. A atenção demasiada e eufórica à fatura formal parece, em alguns casos, ter frutificado textos que carecem de um “querer dizer”, muito embora não haja só destes. Ainda assim, se o Modernismo brasileiro produziu, e isto é inegável, textos de fôlego importantes para a continuidade das letras no país, isso não torna desnecessária a observação de Graciliano Ramos em entrevista originalmente publicada na *Revista do Globo*, em dezembro de 1948, quando trava com seu interlocutor o seguinte diálogo (*apud* Senna, 1978: 51-52):

— Os modernistas brasileiros, confundindo o ambiente literário do país com a Academia, traçaram linhas divisórias, rígidas (mas arbitrárias) entre o bom e o mau. E, querendo destruir tudo que ficara para trás, condenaram, por ignorância ou safadeza, muita coisa que merecia ser salva.

— Quer dizer que não se considera modernista?

— Que ideia! Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu

movimentozinho, achava-me em Palmeira dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.

Isto é, na opinião ferina do escritor alagoano registra-se aquilo a que nunca prestamos muita atenção, a nódoa na história de nossa literatura: para que pudéssemos instituir os precursores da famosa renovação estética foi necessário matar muitos deles. Ou melhor, ao sacramentá-los como predecessores, sob o rótulo do “pré-modernismo”, mantendo todos os julgamentos de valores produzidos num período e por pensadores comprometidos, sentenciamo-los à morte, sonegamos àquelas obras um lugar na memória coletiva e possibilidades de leituras renovadas e ventiladas.

Nas lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, para lembrar Bourdieu (2003: 113 e 116), pela imposição legitimada das divisões do mundo social, o discurso performativo do Modernismo foi calçado por muito mais poder de enunciar do que os demais; fundou tradição e fez escola, matriciando um pensamento até hoje largamente em vigor, de modo que o regional, o regionalista e o regionalismo tiveram seu eixo semântico gradualmente deslocado da designação de uma corrente literária para a designação de literatura de má qualidade. Na mesma medida, a literatura brasileira *fin de siècle* não conseguiu transcender as barreiras do seu tempo, acabando por ver sua sustentação deslegitimada pelos contra-discursos de 1922, os quais, bem diz Graciliano, destruíram o passado e garantiram, isto é certo, que muito daquele trabalho seja hoje rejeitado antes mesmo de ser lido.

Bibliografia

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

- “Paulicea desvairada”. *Poesias completas*. 4ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1974. 9-64.
- ARENDT, João Claudio. “Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais”. *Pandaemonium*. 17. São Paulo. Jul. (2011): 217-238. 26 de agosto de 2012. <<http://www.scielo.br/pdf/pg/n17/a12n17.pdf>>.
- “Simões Lopes Neto: da Estância da Graça à Sorbonne”. *História de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: EducS, 2004.
- ARINOS, Afonso. *Pelo sertão*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *A Literatura Brasileira*. v. 5 – O Pré-modernismo. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- Situação de Macunaíma. *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CASTRO, Genuino de. “desde o Rio Grande ao Pará!”. *Revista de Antropofagia*. 2.13. Diário de São Paulo. 4 jul. (1929): 1. 22 de julho de 2011 <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-23>>.
- CHIAPPINI, Lúcia. “Velha praga? Regionalismo literário brasileiro”. *América Latina, palavra, literatura e cultura*. Org. Ana Pizarro. São Paulo: Memorial da América Latina/Ed. da Unicamp, v. 2, 1994. 665-702.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos modernistas”. *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras/ Sec. Municipal de Cultura, 1992. 289-305.
- MEYER, Augusto. “Resolana”. *Revista de Antropofagia*. 1.1. Maio (1928): 2. 22 de julho de 2011. <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/3/mode/1up>>.

- MURARI, Luciana. “‘Sob o tênue véu da ficção’: três eventos da história brasileira nos romances de Coelho Neto”. *Navegações*. 4.1. Jan./Jun. (2011): 26-39. 6 de outubro de 2011. <<http://revista-seletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/9435/6536>>.
- “‘Um plano superior de pátria’: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. USP, Brasil, 13 a 17 de julho de 2008. 10 de agosto de 2010. <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/LUCIANA_MURARI.pdf>.
- NETO, Coelho. *Sertão*. 3ª ed. Porto: Lello & Irmão, s/d.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Revista de Antropofagia*. 2.13. Diário de São Paulo, 4 Jul. (1929). 22 de julho de 2011 <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-23>>.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. “Da nacionalidade da literatura brasileira”. *Caminhos do pensamento crítico – Vol. I*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Americana, 1974. 30-61.
- SCHEICHL, Sigurd Paul. “Der Austritt aus der Regionalliteratur”. Org. Brigitte Tontsch; Anton Schwob. *Die siebenbürgisch-deutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Köln: Siebenbürgisches Archiv, 1993. 33-49.
- SENNA, Homero. “Revisão do Modernismo”. *Graciliano Ramos*. Org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (col. Fortuna Crítica), 1978. 46-59.

Nota curricular

André Tessaro Pelinser. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Estudos Literários pela UFMG, onde é orientado pela professora Dra. Maria Zilda Ferreira Cury. Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (CECH/UCS, 2010) e licenciado em Letras-Português e Literaturas da Língua Portuguesa pela mesma universidade (CCHE/UCS, 2008). Desenvolve pesquisas na área de Literatura Brasileira com ênfase nos seguintes temas: literatura regional, região e regionalidade, regionalismo, literarização da região, regionalização da literatura, imaginário, identidade, Guimarães Rosa.

Contacto:

R. Padre Rolim, 820, ap. 103. Santa Efigênia, 30130-090, Belo Horizonte - MG, Brasil. andre.pelinser@gmail.com

Autoria Feminina na revista portuguesa *Presença, folha de Arte e Crítica* (1927-1940)

Rita Gisela Martins de Azevedo

Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro

Resumo

A revista *Presença, folha de Arte e Crítica* (1927-1940) foi pela sua ideologia, papel de divulgação, defesa da literatura e cariz modernista, um documento particular dentro das publicações periódicas portuguesas. Neste artigo pretendemos, em primeiro lugar, aclarar a participação de mulheres nos 56 números da revista *Presença*, dando visibilidade a estas artistas, criadoras e escritoras e, em segundo lugar, contribuir para a valorização da sua obra no panorama Cultural e Literário Português.

Assim, examinaremos o que foi a efetiva colaboração artística destas criadoras na revista, partindo depois para a análise e comentário da obra de autoria feminina na *Presença*.

Procuramos pois contribuir, e pensamos que pela primeira vez, para uma aproximação de estudos de género na *Presença*, dando visibilidade a um grupo de mulheres que colaborou, a partir do ano de 1928, numa revista de arte e de crítica, exclusivamente dirigida por vozes masculinas, e que pela via artística e literária, em nossa opinião, contribuiu para a dignificação da condição feminina portuguesa no século XX.

Palavras chave: Género – Revista *Presença* – Visibilidade – Mulheres.

Women Authorship in the Portuguese Magazine *Presença, folha de Arte e Crítica* (1927-1940)

Abstract

The magazine *Presença, folha de Arte e Crítica* (1927-1940) was by its nature, role, disclosure, defense of literature, a particular modernist document within Portuguese publications. In this article we propose, firstly, to clarify the involvement of women in the 56 numbers of the magazine *Presença*, giving visibility to these artists, creators and writers and, secondly, contribute to the understanding of their work in the Cultural and Literary Portuguese panorama.

Thus, we intend to examine what was the effective collaboration of these women and then get on to the analysis and comment of female authorship in the *Presença*.

In this article we intend to contribute, by the first time, to a gender approach in the *Presença*, giving visibility to the work of a group of women present, from the year 1928 in a magazine of art and critics and exclusively directed by men, that contributed, in our opinion, to dignify the Portuguese women condition in the twenty century through art and literature.

Key words: Gender – Magazine *Presença* – Visibility – Women.

Receção: 08-08-2011 / Admissão: 06-12-2011 / Publicação: 01-09-2012

AZEVEDO, Rita de: "Autoria Feminina na revista portuguesa *Presença, folha de Arte e Crítica* (1927-1940)", *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 169-193.

Introdução

Mais de oito décadas após a publicação do primeiro número da revista *Presença, folha de Arte e Crítica* (Março de 1927), e apesar da existência de vários estudos, dissertações e artigos que visam direta ou indiretamente esta publicação portuguesa, constatámos um vazio no que concerne a uma eventual abordagem de género. De facto as nossas pesquisas permitem constatar que não existe nenhum estudo que aborde a temática das relações de género nesta publicação portuguesa onde as mulheres também participaram. Assim, neste artigo pretendemos: 1.º aclarar a participação de mulheres na revista *Presença*, dando visibilidade a estas artistas, criadoras e escritoras; 2.º contribuir para a valorização da sua obra no panorama cultural e literário português.

Partimos da versão facsimilada da *Revista Presença, folha de Arte e Crítica*¹, editada em 1993 pela *Contexto Editora Lda.* com prefácio de David Mourão Ferreira, versão que inclui, em três volumes brilhantemente organizados por Carlos Santarém Andrade (1993), os 56 números publicados e os índices remissivos/sumários da *Presença*.

Ressalvamos, contudo, que a nossa análise apenas se refere ao que foi a efetiva colaboração artística e literária de mulheres na *Presença*. Não nos debruçamos, por agora, à temática das relações de género e imagem da mulher veiculada na revista, no campo de autoria masculina. Esse estudo, já encetado, prevê-se, mais extenso do que um artigo pressupõe.

1. O “ideário” da revista *Presença, folha de Arte e Crítica*

Como é do conhecimento geral, a revista *Presença, folha de Arte e Crítica* possuiu, em Portugal, um claro lugar de destaque no panorama literário e

1 - Fundada em Coimbra no ano de 1927, foram seus diretores e editores Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio. O primeiro número sai a 10 de março de 1927 e, embora a partir do número três a revista *Presença* abandone a periodicidade, publica-se durante treze anos (1927-1940), num total de 56 números, alguns dos quais duplos. Em 1930, no número 27, Branquinho da Fonseca abandona a direção da revista. A *Presença* passa, a partir do número 33, no ano de 1931 e até novembro de 1938, a contar com a direção de Adolfo Casais Monteiro. No ano seguinte, com redação em Lisboa, inicia-se uma nova série, com um formato maior e um maior número de páginas, tendo como secretário Alberto Serpa. Publicam-se apenas dois números em novembro de 1939 e em fevereiro de 1940 cessa definitivamente a sua publicação.

artístico da época. Nela, divulgaram-se as principais obras e os principais artistas europeus, fomentou-se o intercâmbio com vários poetas e prosadores estrangeiros, promoveram-se diversas manifestações artísticas, como exposições de arte ou concertos e, paralelamente, a sua vertente editorial possibilitou a edição de várias obras literárias.

A considerar relevante é também a diversidade dos temas, assuntos e colaboradores que constituíram o universo da *Presença*. A nossa análise revelou-nos cento e vinte e oito criadores e cerca de, entre colaborações artísticas e literárias, 658 entradas².

A leitura e análise da revista revelou diversidade nos princípios teóricos da publicação e por isso uma dificuldade em definirmos uma linha de ação homogênea. Em nome da literatura e da arte os redatores da *Presença*, apoiaram-se num pequeno conjunto de princípios gerais com o intuito de defenderem a necessidade criativa e o abandono ilusório da retórica, criando, por consequência, uma outra retórica, a deles. Vejamos, por exemplo, o que diz José Régio, no primeiro número da revista no editorial intitulado “Literatura Viva” (Régio, 1927: 1):

É triste mas é verdade. Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo. O exagerado gosto da retórica (e diga-se: da mais sedição) morde os próprios temperamentos vivos; e se a obra de um moço traz probabilidades de prolongamento evolutivo, raro esses germens da literatura viva se desenvolvem.

O editorial citado resume a filosofia subjacente à revista numa frase: em Arte, é vivo tudo que é original. Observação que leva José Régio a concluir, no artigo em questão, que a literatura contemporânea portuguesa da sua época é retrógrada e está ultrapassada. Os fundadores da *Presença* opõem a arte e a literatura profissional a uma, nunca suficientemente es-

2 - Consideramos como entrada cada participação independentemente do género artístico ou literário.

clarecida, “Literatura Viva”, o que pressupõe que a literatura e a arte que se pretendia substituir estava morta.

Os princípios teóricos afirmados e reafirmados em cada número da publicação resultam de um ponto de vista segundo o qual o interior e o subjetivo deve prevalecer sobre o exterior e o objetivo, ou seja, as questões extra-literárias e extra-artísticas não devem exercer qualquer influência sobre o escritor ou artista. Trata-se, como podemos observar, de uma visão utópica pois, em nossa opinião, nenhum artista/escritor/criador, enquanto autor, se pode extrair do seu contexto e da sociedade onde se insere. Por isso não é de estranhar que a produção literária e artística da época contemporânea aos membros da revista fosse por eles considerada medíocre, vazia de conteúdo e com retórica obsoleta. É esta arte medíocre e vazia que os redatores da *Presença* pretendem substituir, como já dissemos, por uma Literatura Viva; e explicam-se (Régio, 1927: 2): “Eis como tudo isto se reduz a pouco: Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria”.

É neste grupo de redatores e colaboradores da revista *Presença, folha de Arte e Crítica*, que vamos encontrar um pequeno, mas em nosso entender importante, conjunto de escritoras e de artistas, de mérito mais tarde reconhecido, cuja colaboração na revista iremos analisar em seguida.

2. A participação feminina na revista *Presença, folha de Arte e Crítica*

Como já referimos, a análise dos artigos que integram os 56 números da revista *Presença*, publicados entre 1927 e 1940, revelou-nos 658 entradas entre colaborações artísticas como o desenho, a fotografia, a gravura e diferentes gêneros literários, entre outros, o comentário, a crítica, o ensaio, o ensaio filosófico, a poesia e o teatro.

Relativamente aos autores que colaboraram contabilizamos um total de cento e vinte e oito (128) criadores³, dos quais oito são do sexo feminino. Trinta e nove (39) destas 658 entradas referem-se à participação de

3 - Quando a colaboração incluiu também a forma de pseudônimo contabilizou-se apenas como uma participação efetiva.

mulheres. Três destas entradas dizem respeito a colaborações artísticas, as restantes referem-se a colaborações de género literário como adiante veremos mais detalhadamente.

Relativamente a colaborações artísticas, a *Presença* contou com a participação de duas artistas portuguesas de mérito, a artista plástica Sara Afonso e a pintora Vieira da Silva. A primeira “presença” artística feminina na revista é a da pintora e ilustradora portuguesa Sara Afonso. A pintora, que teve uma participação ímpar na vida artística portuguesa dos anos vinte, divulga dois dos seus desenhos em dois números duplos diferentes, respetivamente no nº 14-15 (de 23 de julho de 1928) e no nº 31-32 (de março/junho de 1931). Falamos das primeiras páginas dos números citados, mostrando a importância desta pintora no panorama cultural português da época, uma vez que os seus desenhos são a capa da publicação. Por seu lado, o segundo e último objeto artístico na revista coincidirá com a última participação feminina. Trata-se de uma gravura da pintora Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) no último número da revista já no ano de 1940.

Mais tardia foi a colaboração de género literário de autoria feminina⁴. Em 1931, no nº 33 (de julho/outubro), Irene Lisboa inicia a primeira de uma dezena de colaborações literárias de autoria feminina na revista. É justamente esta autora quem mais colaborará, quer como Irene Lisboa quer utilizando um dos seus pseudónimos, João Falco. Em 1933 surge nova participação feminina pela mão de Alice Gomes (1910-1983), autora que inicia um novo género literário de autoria feminina na revista – a poesia – colaborando por duas vezes, respetivamente no nº 38 (de abril de 1933) e no nº 41-42 (de maio de 1934). No ano de 1935 encontramos a única autora estrangeira a participar, também por duas vezes; referimo-nos a Cecília Meireles (1901-1964), nome consagrado da poesia Brasileira que colabora no nº 45 (de junho de 1935) e no nº 53-54 (de novembro de

4 - Efetivamente, e embora as páginas da *Presença* se tenham aberto em 1928 à colaboração artística feminina com os desenhos de Sara Afonso, só quatro anos depois, em 1931, é que encontramos a primeira colaboração literária feminina com as prosas de Irene Lisboa. Irene do Céu Vieira Lisboa (1892-1958) assinaria trabalhos também como João Falco.

1938). No mesmo ano de 1935, em dezembro, encontramos no nº 47 a única autora – Mara⁴ – da qual não conseguimos, até à presente data, qualquer referência biográfica. Três anos depois, em 1938, encontramos as duas últimas colaborações literárias femininas, a primeira de Maria Archer (1905-1982) no nº 51 de março, e a segunda de Rachel Bastos (1903-1984) no nº 53-54 (de novembro)⁵.

Como podemos constatar, oito foram as mulheres que participaram na revista *Presença, folha de Arte e Crítica*. Estas mulheres viram publicados os seus textos ou as suas gravuras e/ou desenhos por quinze dos cinquenta e seis números da revista. O nosso levantamento permitiu também verificar que, por norma, a participação feminina na revista foi a de uma colaboração por número. Excetuam-se, no entanto, os nº 41-42 (de maio de 1934), que inclui várias prosas de Irene Lisboa e uma poesia de Alice Gomes, e o nº 53-54 (de novembro de 1938) onde encontramos o maior número de colaborações femininas reunidas numa mesma edição, ou seja, as autoras Maria Archer e Rachel Bastos surgem pela primeira vez, Cecília Meireles e João de Falco (pseudónimo de Irene Lisboa) pela vez segunda.

Quanto ao género, podemos afirmar que o género literário mais comum foi a prosa (oito entradas), seguindo-se a poesia com quatro entradas, e que a colaboração artística feminina predominante foi na área do “desenho”⁶. Em 1940 a artista plástica Vieira da Silva encerra definitivamente, no último número da *Presença*, as colaborações femininas na publicação.

3. Análise da participação feminina na revista *Presença, folha de Arte e Crítica*

De modo a melhor compreendermos a importância da colaboração de mulheres na revista *Presença*, passemos à análise das trinta e nove (39)

4 - Apesar da sua colaboração se estender por três das vinte e três páginas do nº 47 da revista, não encontramos, na bibliografia consultada, dados relativos a este nome.

5 - Estas duas últimas participações literárias femininas na *Presença* são dois contos. O primeiro “Fauno Sovina” da autoria da escritora Maria Archer; o segundo tem como título “Clara no Céu”, da autoria da escritora e cantora Rachel Bastos.

6 - No total contabilizamos três desenhos de autoria feminina, dois de Sara Afonso e um de Vieira da Silva.

entradas de autoria feminina encontradas na publicação. Vejamos, em primeiro lugar, a participação feminina de contorno artístico.

3.1. A participação feminina de âmbito artístico

No âmbito artístico duas foram as mulheres que publicaram na *Presença*: Sara Afonso (dois desenhos) e Vieira da Silva (uma gravura).

Sara Afonso [1899-1983]

Começamos pela primeira participação feminina na revista, ou seja, pelos desenhos de Sara Afonso para as capas dos números 14-15 (de 23 de julho de 1928) e 31-32 (de março/junho de 1931). Como legenda do primeiro desenho pode ler-se: “DESENHO DE SARAH AFONSO – GRAVADO EM LINOL”. Como podemos verificar (**Figura 1** em anexo) o desenho inclui a figura de uma menina descalça, com um vestido de folhos. No cabelo um laço. Ao seu lado uma boneca. Estão ambas sentadas no que parece ser o chão e olham em frente. A artista assina com as iniciais S.A.

Na legenda do segundo desenho pode ler-se: “desenho de Sara Afonso” (**Figura 2** em anexo). O desenho inclui a imagem de uma mulher sentada numa cadeira, bordando à janela. No parapeito da janela encontramos um cântaro de água e uma pomba. Ao longe uma árvore frondosa. Encostada a esta mulher uma criança que segura nas mãos um novelo de linha. A criança parece olhar para a mulher (mãe) mas o olhar da mãe parece não ter qualquer expressão. A artista assina com as iniciais S.A.

Estes desenhos da pintora remetem-nos, forçosamente, para o universo da maternidade por norma associado ao género feminino. Nos dois desenhos verificamos a existência de uma figura feminina, e quiçá materna, que parece zelar por outra, mais jovem e indefesa (uma criança ou uma boneca). No segundo caso, há igualmente referência ao espaço privado feminino e às tarefas domésticas, temática muito em voga na época. Contudo, em nosso entender, existe um desfasamento entre os conteúdos destes números específicos e as capas propostas por Sara Afonso. De facto, não encontramos qualquer relação entre os desenhos da pintora

e os artigos publicados nos números citados⁷. O tema da maternidade é um dos temas mais recorrentes na obra da pintora. Aliás, Sara Afonso sempre conciliou a sua carreira artística com o seu papel de mãe.

Maria Helena Vieira da Silva [1908-1992]

A única participação da pintora Vieira da Silva na revista *Presença* encerra no nº 2 (de fevereiro de 1940 - 2ª Série, p.107) o ciclo de colaborações femininas e, em simultâneo, a publicação da revista (**Figura 3** em anexo). Trata-se de um pássaro dentro do que parece ser uma gaiola de rede. A ave parece debater-se contra algo: O bico está aberto como que gritando, as asas agitam-se, as penas crispam-se. Uma sensação de mal-estar, de zanga e de falta de liberdade. A artista assina no canto inferior direito onde também insere o ano de 40. Parece-nos, ser o último grito da *Presença*. A gravura não possui qualquer legenda, apenas a assinatura da artista.

Tal como no exemplo anterior a análise dos artigos que integram este número, também não permite estabelecer uma relação evidente com a gravura de Vieira da Silva. Contudo, estamos no ano de 1940, em plena II Guerra Mundial, facto que obviamente e em nosso entender condicionaria a vida da artista e a sua obra (veja-se DUBY e Ariès, 1991, IV: 614). Apontamos que Vieira da Silva viveu em Paris de 1928 a 1940, ano em que partiu com o marido Arpad Szenes (Judeu Húngaro) para o Rio de Janeiro para fugir da ocupação Nazi em França e aí permaneceu até 1947.

4. 4.2. A participação feminina de âmbito literário

Passemos agora às colaborações de género literário. Neste âmbito a revista *Presença, folha de Arte e Crítica* contou com a contribuição de seis escritoras: Irene Lisboa/João Falco, Alice Gomes, Cecília Meireles, Mara, Rachel Bastos e Maria Archer.

7 - Vejam-se alguns títulos: Reflexões e Aforismos, Canção de declínio, Os versos que eu canto à guitarra, Jacob e o Anjo, O andaime, Duas Odes, O penúltimo poema, ...

Irene Lisboa/João Falco [1892-1958]

Começamos pela primeira participação de gênero literário na revista, ou seja, a prosa de Irene Lisboa⁸ que, como já dissemos, foi também a autora que mais colaborou na *Presença*. Irene Lisboa inicia em 1931 o ciclo de colaborações literárias femininas. A escritora participará cinco vezes na revista, nas primeiras três assinando como Irene Lisboa e nas duas últimas com o pseudônimo João Falco. Quanto ao gênero literário, a autora opta pela prosa. Os títulos dos cinco conjuntos de prosas de Irene Lisboa publicados na revista são:

- 1931 - Chão molhado, Passeio, Namoro, Mau tempo, Cidade, Tardinha (nº 33);
- 1933 - Solidão, Mulheres, A carta que não veio, Aquela grega, Lady Chaterly, Antifrase ao poema de José Régio “amén” (nº 39);
- 1934 - Ramos de Impressões, Paisagens de Castela, Ninharas, Ela, Pintura, Página Velha (nº 41-42);
- 1937 - (João Falco) – O que aponto (nº 50);
- 1938 - (João Falco) – Três trechos do livro “Solidão” (nº 53-54).

Uma primeira abordagem permite inferir que os temas preferidos da autora são a natureza e a condição feminina. Tal como os títulos, também a análise, mais pormenorizada, dos conteúdos permite constatar que estamos perante uma autora que não receia partilhar com o eventual leitor os seus sentimentos: “Tantas lágrimas no chão que ninguém enxuga. Quem as chorou? Fui eu, sim, fui eu...” (Lisboa, 1931a: 2). Irene Lisboa lamenta e recorda as lágrimas que chorou. Lágrimas que provêm de dores que não são físicas, mas sim da tristeza e da amargura que sente: “Dói-me o coração, sinto nele o que se chama dor, amargura e aperto” (Lisboa, 1931a: 2). As prosas de Irene Lisboa mostram-nos alguém profundamente só, al-

8 - Irene Lisboa tem publicada uma vasta obra pedagógica.

guém profundamente isolado: “Tão só me vi, tão infeliz! Ia andando por aqueles caminhos, reprimindo os soluços, e desejando amar, enternecer-me, oferecer a entes que me não repelisses, embora me não compreendessem, a exalação da minha dor, mais suave que tumultuosa, mas amarga, amarga!” (Lisboa, 1933a: 4).

A citação “Tantas lágrimas no chão que ninguém enxuga” é representativa da sua solidão e tristeza. Alguém que se sente desenraizado e que questiona a origem desse seu estado e sentimento: “é o pior e mais dissolvente dos estados”, e também a origem da sua prostração (Lisboa, 1931d: 2):

Para dar ordem e paz aos meus sentidos procuro um título, uma forma, um nome que liquide e defina a modorra que me prostra. Isto de sentir o sangue dormente, os braços frouxos, o corpo morto... aguada a vida, impotente a própria ânsia de sofrer, último reduto dos descontentes.... Morrinhar, lazer... ainda é o pior e mais dissolvente dos estados! [...] E afinal porquê? É do tempo ou é do cansaço do espectáculo dos outros?

A autora parece hesitar entre duas justificações para o seu estado de prostração: “é do tempo ou do cansaço do espectáculo dos outros?”. Procurando uma resposta, Irene Lisboa, continua o seu raciocínio: “Que excelente poder atribuir o mal ao tempo! No entanto, este espinho que me persegue, este enfado... dos outros, de mim, do vazio, da pouquidão da vida, devo atribui-los ao tempo? Sim para não me cansar de mais” (Lisboa, 1931b: 3). Este raciocínio provoca-lhe vontade de despojar-se dos seus sentimentos usuais como que num regresso a uma existência marcada pela simplicidade (Lisboa, 1931b: 3):

Gostava de me estender no chão e de me abandonar a uma vontade estranha, de me despojar de todo o querer, de não ter alma, de ser um trapo. Ter só dois olhos como sinal de

vida sensível e sorrir, de latejar contra o chão numa beatitude animal. Em vez de coração ter uma cordinha fraca onde toda a sensação viesse a esmorecer.

Ou como diria António José Saraiva (1976: 1124) a respeito da autora: “Tudo o que produziu [Irene Lisboa] reage a uma desolada situação de mulher culta e livre num atrasado meio pequeno-burguês; e consegue vencer graças a uma convivência aberta a gente simples de rua, de escadas de serviço, oficina, construção civil, etc. [...]”. É este cansaço e esta “Doce solidão que não acabrunha” (Lisboa, 1931b: 2) que faz com que a autora busque conforto e consolo na natureza: “Violetas, infinidade de violetas, e em fins de Maio! Era de enternecer, de agradecer, de beijar com o espírito” (Lisboa, 1931b: 2). Para Irene Lisboa é possível na natureza, sem esforço, encontrar a harmonia e a simplicidade (Lisboa, 1931b: 2):

Real harmonia pré-estabelecida... não temos nós que fazer o mínimo esforço para conjugar espírito e espírito. O espírito do bosque plasma-se no nosso. [...] É o bosque que vive e nos convida à virginização, à simplicidade, à nudez da alma. É possível sofrer, discutir? Não, vai-se caminhando e sorrindo.

Apesar da fragilidade aparente que transparece nas suas prosas, Irene Lisboa é uma escritora, pensamos nós, em permanente luta com a sua infelicidade e consigo própria⁹: “Oh! Eu forcejo por manter a minha alegria, por a duplicar, acrescento-a...” (Lisboa, 1931c: 2). Na opinião de Serafim

9 - Veja-se a opinião de Serafim Ferreira no ano de 1999 a propósito da publicação da 2ª edição do livro da autora *Solidão II* (Editorial Presença): “Mas é verdade que a obra de Irene Lisboa, sendo um retrato exato de uma vida mártir-e-glória-de-si-mesma, atinge momentos raros de expressão humana vivida e sentida por dentro, é a transposição em termos precisos e verdadeiros de um mundo construído na amargura dos dias, na existência de uma alma apenas entregue a si própria, vivendo as dores e sofrimentos de toda a gente do mundo que a rodeava, solidária e solitária, acabando por erguer uma obra à imagem e semelhança da sua vida”.

Ferreira (1999), Irene Lisboa é uma das poucas “escritoras portuguesas que conseguiram, com uma persistência tão corajosa e uma generosidade sem limites, redescobrir o amor das coisas simples, do dia-a-dia sem história, dos próprios actos fugazes ou na aparência quase sem importância de um quotidiano vivido em sobressalto”.

A luta de Irene Lisboa advém da tomada de consciência de que as suas lágrimas nada resolvem: “Encostei-me aquela cruz e chorei quanto pude. Chorar não consola, chora-se pelo hábito e pela necessidade de chorar” (Lisboa, 1933a: 4).

Outro aspeto a ter em conta na obra de Irene Lisboa, e mais especificamente nas prosas publicadas na revista *Presença*, são as reflexões da autora sobre a condição feminina. Irene Lisboa “ao queixar-se de si própria, queixa-se afinal das queixas do mundo e da vida que tanto lhe pesaram” (Ferreira, 1999). Encontramos, em algumas das prosas da autora, referências sobre o papel predestinado à mulher na sociedade da época. A autora, por um lado, tenta excluir-se desse universo feminino procurando, por outro lado, e sem o conseguir, integrar-se no mundo masculino. Vejamos, a propósito, a citação seguinte (Lisboa, 1933a: 4): “Dos homens, dos outros seres como eu, vinha-me que o sentia, uma segura e indiferença que me afrontavam”. Ainda que Irene Lisboa se considere igual aos homens “dos homens, dos outros seres como eu”, a autora deixa transparecer um certo incómodo perante a sensação de não se encontrar, completamente, inserida no mundo masculino. Porém, este desenraizamento não resulta unicamente de um sentimento de exclusão desse universo. O mesmo se verifica quando Irene Lisboa escreve sobre as suas relações com outras mulheres. O excerto seguinte mostra-nos uma autora atenta, crítica, que analisa, com alguma ironia, as opções de vida do sexo feminino, o casamento ou a necessidade de amor de mulheres suas contemporâneas (Lisboa, 1933b: 4):

Éramos três. A do meio da idade, 40 anos exactos, falava-nos do seu casamento recente. Com uma voz quebrada, dramática, dizia que valia a pena casar, que a solidão para o resto da

vida a assustava. [...] A outra, a mais velha [...] tinha tornado a casar havia 2 anos e falava com ênfase das cartas do marido, agora ausente. Por fim, tomada de súbita simpatia por mim: E porque não se casou? Porque não quis certamente (ela é que respondeu). Ora temos de a casar. Será! E entrou em combinações com a amiga. [...] Mas pensava de mim para mim: As mulheres não se sentem envelhecer? Não se desiludem? Só com os choques brutais? Ah! Tão forte é a necessidade de amor e de domínio, de prestígio! [...].

Como podemos verificar Irene Lisboa encontra-se, inevitavelmente, à margem desta filosofia de vida feminina, filosofia que, de certa forma, continua a proteger, manter e veicular o sistema patriarcal instituído na época. A autora vai ainda mais longe e, em 1934, escreve sobre o que considera ser o domínio do sexo masculino (Lisboa, 1934: 3):

Pensava num homem? Sim devia pensar. Mas devia pensar que os homens são fracos. [...] Toda a mulher que doma um homem, que o ame ou que não o ame, tem este pensamento: os homens são fracos. Que loucuras, que exageros, que esforços para as convencerem, para as vencerem! E toda a força deles, súplice, humilhada, lhes dá aquele indefinível sentimento de poder, de superioridade. E elas têm dó, dó do homem tão fraco, tão dependente.

Para Irene Lisboa a dita superioridade masculina pretende esconder o que, em seu entender, os homens são na realidade. Ou seja, criaturas fracas que, com esforço, tentam por todos os meios convencer as mulheres que lhes são superiores. Passemos agora às duas últimas participações da autora na revista nos anos de 1937 e 1938 onde assina com o pseudónimo João Falco. É no nº 50 (de dezembro de 1937) que encontramos pela primeira vez o nome de João Falco. Trata-se de um conjunto de cinco prosas

numeradas e com o título “O que Aponto”. A autora volta a insistir em temas como a natureza, o quotidiano, as relações humanas e o seu sofrimento: “Havia de cantar? Não! Chorar, chorar! O meu desejo verdadeiro é de chorar, por querer cantar sem poder” (Falco, 1937: 7).

Curiosamente nas duas participações de João Falco verificamos que o narrador é do sexo feminino. Senão vejamos (Falco, 1938: 7): “Desta tarde de visitas em que fui volúvel e simpática, crítica e indiferente [...]”. Esta constatação leva-nos a questionar, em primeiro lugar, o motivo que levaria Irene Lisboa a escrever sob pseudónimo masculino e, em segundo lugar, o porquê da autora assumir na sua escrita uma narração feminina. A autora foi forçada a abandonar o ensino por motivos políticos. Como refere, a este propósito, Gaspar Simões (Ferreira, 1999): “é interessante salientar que, em plena época de crise, onde todos os valores do espírito se negociavam em desapiedadas e tremendas intrigas políticas, Irene Lisboa teve a coragem de enfrentar e suportar [...]”. Talvez esta coragem para enfrentar e suportar a luta a que se refere Gaspar Simões, fosse travada pela autora por intermédio dos seus pseudónimos. A última participação da autora na revista denota, em nosso entender, uma maior crítica à condição feminina da época em Portugal e à generalidade das mulheres com quem, forçosamente, tem de privar. Referimo-nos a “Três trechos do Livro da Solidão”¹⁰, publicados no nº 53-54 da *Presença* em novembro de 1938. Vejamos dois exemplos onde a autora defende a existência de dois mundos femininos opostos: o seu, e o “mundo das mulheres do meu já antigo conhecimento”; ou ainda: “Desta tarde em que fui volúvel e simpática, crítica e indiferente, *coquette* e modesta, tolerante e reservada, fiquei com impressões reforçadas do meu mundo feminino, do mundo das mulheres do meu já antigo conhecimento” (Falco, 1938: 7).

É nesta toada de evidente inadaptação que Irene Lisboa continua as suas críticas à condição feminina da época. Defendendo inclusive a existência de diferentes tipos de mulher que julga existir: “Como sempre

10 - O *livro da Solidão* foi a primeira obra publicada da autora em 1939.

notei que cada mulher tem o seu tipo, mas que há vagas de interesses que as agrupam. O tipo da ambiciosa, por exemplo, ali estava e perfeitíssimo! Outro tipo, o da tímida. Ainda outro tipo, o das preciosas” (Falco, 1938: 7). Contudo, ficamos sem saber em qual dos três tipos de mulher, que preconiza, se inclui (ou exclui...) a autora. Possivelmente em nenhum dos que apresenta. A nossa análise sobre a colaboração de Irene Lisboa na *Revista Presença, folha de Arte e Crítica*, conduz-nos a um “trecho de solidão”, a uma vida vivida em permanente amargura com a consciência de não ter mais do que *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*¹¹.

Alice Gomes [1910-1983]

Alice Gomes¹² colaborou na revista *Presença* com duas poesias, a primeira intitulada “Desejo” (no nº 38 de abril de 1933) e a segunda “Ser Como as Outras” (no nº 41-42 de maio de 1934). Em nosso entender, as poesias de Alice Gomes inclusas na revista *Presença* parecem manifestos à sociedade da época, mais especificamente, sobre o que nesta se instituía como o ideal de beleza da mulher: “Eu queria ser uma boneca, uma boneca loira vestida de organdi” (Gomes, 1933: 12). Um ideal feminino que pressupunha que as mulheres se apresentassem e agissem como bonecas, esperando futilmente o desejo e o olhar do sexo masculino. A citação seguinte (da mesma poesia de Alice Gomes) é esclarecedora do que afirmamos: “Ser fútil, insensível e parada. E, numa montra exposta, desejada”. Nesta mesma linha encontramos a poesia “Ser Como as Outras” publicada no nº 41-42 da *Presença* no ano de 1934. Todo o poema assenta na dualidade entre a forma como a autora se vê a si própria e a forma como vê as “outras” mulheres. Outras mulheres que “passam garridas e floridas e que gritam olhai para mim”, enquanto a autora calça sapatos que “perderam o brilho pisando o trilho da dor” (Gomes, 1934: 13). Alice Gomes critica vivamente as mulheres que se limitam a olhar para o espelho e a sorrir, esquecendo-

11 - Título de uma obra da autora, reeditada em 2000 (9ª ed.) pela Editorial Presença.

12 - Professora primária, dedicou-se ao ensino e à pedagogia. Como escritora dedicou o seu trabalho à literatura infantil.

se, inclusivamente, de viver: “Elas não vivem; a vida vive-as a elas, num só desejo: Ser belas! Numa só arte: Sorrir!” (Gomes, 1934: 13).

No poema “Ser Como as Outras”, a autora mostra, com grande ironia, a sua opinião sobre a forma de estar das mulheres da época: “Ser como as outras? Ah! Não! Tenho personalidade; num esforço de vontade sei domar as minhas penas. As outras como eu vejo pequenas, todas iguais, todas vãs... E às vezes... como as invejo. Alguém virá que, num beijo, as fará grandes – Mamãs!” (Gomes, 1934: 13). Alice Gomes é uma voz que critica, por um lado, os papéis femininos da época e por outro lado, reivindica para as mulheres mais do que o típico papel de adorno, objeto e/ou a meritória situação de mãe ou de esposa.

Cecília Meireles [1901-1964]

Vejamos agora a única participação feminina estrangeira na *Presença*. Trata-se da escritora Cecília Meireles, nome consagrado da poesia brasileira. Cecília Meireles viu por duas vezes publicadas poesias suas na revista. A primeira vez em 1935 (nº 45), na rubrica POETAS BRASILEIROS, e a segunda, já com uma apresentação de José Régio (um dos fundadores da *Presença*), em 1938 (nº 53-54).

A nossa análise permite constatar que temas como o amor, a família, a memória, a música, as cantigas, e a natureza fazem parte do universo poético de Cecília Meireles. A autora escreve sobre os seus sentimentos e as suas vivências considerando-os, em ambos os casos, tristes e monótonos. Vejamos um exemplo (Meireles, 1935: 5): “No fio da respiração rola a minha vida monótona, rola o peso do meu coração”. Contudo, como alguém que tendo já passado por muito¹³, Cecília Meireles (1938: 5) apresenta-se resignada, aceitando a vida tal como ela é, sem choros ou grandes lamentos: “Ah! Eu, sim –, porque já chorei tudo, e despi meu corpo usado e triste e as minhas lágrimas o lavaram, e a luz da noite o enxugou”.

13 - Veja-se, entre outros, Martins (1965).

A segunda participação, em 1938 (nº 53-54 da *Presença*), de Cecília Meireles é grandemente elogiada por José Régio. Vejamos, contudo, o que diz José Régio (1938: 2) sobre a invisibilidade desta autora no panorama literário brasileiro: “Já se sabe muito bem em Portugal que o Brasil tem bons poetas e bons romancistas. [...] Ora uma coisa que me espanta é não ter encontrado o nome de Cecília Meireles a par dos de tantos bons poetas brasileiros. Deve ser isso desconhecimento meu”. Como podemos constatar, José Régio mostra-se surpreendido por ver que a autora é como que posta à margem do universo dos bons poetas brasileiros. Régio tenta justificar esse facto com o seu desconhecimento da realidade literária brasileira. No entanto, mais à frente, podemos ler o que escreve a esse respeito: “Porque há nos versos de Cecília Meireles uma graça poética e um dom de universalidade que qualquer dos seus compatriotas lhe pode invejar” (Régio, 1938: 2). Para o fundador da *Presença* Cecília Meireles é uma referência da poesia brasileira. As suas últimas palavras mostram, claramente, o apreço que tem pela autora e pela sua poesia (Régio, 1938: 2): “*Presença* honra-se publicando um ramo dos seus versos iluminados de intenção e de ritmo. Acaso é vulgar – pergunto – ler a gente, nos dias de hoje, versos assim poéticos?”.

Mara

Embora na bibliografia consultada ainda não tenhamos conseguido encontrar referências, Mara (nome que julgamos feminino) aparece uma única vez no nº 47 da revista (no ano de 1935) assinando um conjunto de quatro prosas com o título único de “Bagatelas”. Em nossa opinião, não deixa de ser surpreendente o título escolhido pela autora para o que escreve. Ao dar como título geral ao conjunto das suas prosas o título de “Bagatelas”, Mara, forçosamente, remete o leitor para um universo de “coisas sem valor, inúteis, frívolas, ninharias” (Séguier, 1992: 135). A própria autora sente necessidade de justificar esta escolha no final da sua primeira prosa: “Escrevo estas coisas, episódicas, de mero interesse pessoal, quero dizer, a que dou a minha pessoa por centro” (Mara, 1935: 8). Esta opção parece-nos uma tentativa da autora para explicar as suas atitudes quotidianas, que por serem espontâneas

e verdadeiras acabam, por vezes, por ofender outros. Veja-se o exemplo seguinte: “Este amargor despeitado com que se escreve ofende, eu sei, e sobretudo ofende os amigos.... Aqueles que se admiram que os corações conhecidos tenham, afinal, tantas reservas de fel... e que, sem continência, nem desvios, as deixem, às vezes escapar...” (Mara, 1935: 8). Ou seja, uma escrita que ofende o eventual destinatário que ao esperar deferência e distinção não aceita a sinceridade do interlocutor.

Não há espaço para a sinceridade e para a franqueza feminina no universo masculino. Observemos o que escreve a autora referindo-se a um amigo: “Mas o que eles com certa altanaria ficam qualificando de ingratição, nada mais é que esquecimento nosso de sempre os distinguirmos, de os pouparmos [...] de lhes evitarmos o feio espectáculo da nossa desordem, o descuido de entremearmos, enfim, o nosso discurso de frequentes parêntesis” (Mara, 1935: 8).

Ainda que a mulher se sinta infeliz, não existe espaço na sociedade da época para que esta possa mostrar o seu descontentamento, cabendo-lhe a obrigação de agradar sempre aos demais: “Cheguei a casa agitada e descontente. [...] Cabe à mulher, ainda que sofra, sorrir sempre [...] suaves almas que sabem sorrir, embora sofram. Mas que hei-de eu fazer?” (Mara, 1935: 8).

Assim, a quem não se enquadra na norma, resta escrever sobre bagatelas. Daí que a autora opte por temas banais como a categoria social, a forma de vestir, a elegância e o físico das mulheres. Esta opção de conteúdo não a faz esquecer quão lamentável e triste é a realidade das mulheres da época a quem não é permitido falar com sinceridade e claramente: “Pobres vidas que se esgotam incertamente, casualmente, monotona e te; porque vos há-de ser recusada a voz, considerada inútil? Há tantas destas vidas!” (Mara, 1935: 8). Em nosso entender, estamos perante uma voz feminina consciente do mundo repressivo que a rodeia mas que teima em fazer-se ouvir num universo quase masculino.

As duas últimas participações literárias femininas na *Revista Presença*, *folha de Arte e Crítica* são dois contos. Optámos, neste particular, por uma

análise mais sucinta na qual incluímos, para além da contextualização do conto na revista, uma sinopse e um breve comentário ao mesmo.

Maria Archer [1905-1982]

Maria Archer viu incluído, em 1953, no nº 51 da *Presença* o seu conto “Fauno Sovina”. Mais do que eventuais explanações, a definição dos termos presentes no título atribuído pela autora pode ser representativa, quanto baste, do que esta pretendia transmitir: *Fauno* – Divindade campestre entre os antigos romanos. Eram representados com chavelhos, pés de cabra e o corpo coberto de pelos. *Sovina* – Diz-se da pessoa avara, mesquinha, somítica, forreta (Séguier, 1992: 506 e 1121).

Assim se caracteriza a personagem principal do conto de Maria Archer. Um homem chamado António de Carvalho, baixo e rebolado, calvo e com mais de sessenta anos idade. Abastado por via de um casamento de conveniência, depois de se separar da primeira mulher, António de Carvalho fica disponível para cortejar uma série de mulheres que, também por conveniência, se mostram interessadas – não por ele obviamente - mas pelo seu dinheiro. Ainda que a personagem encontre uma jovem sincera, disposta a partilhar com ele a sua vida, António Carvalho cede à sua natureza de Fauno e de Sovina, e sem remorso, destrói sem pudor a jovem que nele acreditou ingenuamente.

Como podemos constatar, Maria Archer desenha uma imagem pouco favorável e nada abonatória da figura masculina. Em contrapartida, apresenta uma imagem de mulher jovem valorizando mais do que a sua beleza, características como a ingenuidade, a sinceridade e a pureza, qualidades inexistentes neste homem que sem escrúpulos destrói esta jovem com falsas promessas.

Rachel Bastos [1903-1984]

Em 1938, mais especificamente no nº 53-54, Rachel Bastos¹⁴ vê publicado o seu conto “Clara no Céu”. A personagem principal deste conto é uma

14 - Veja-se, sobre esta autora, Saraiva e Lopes (1976: 1125).

menina de nome Clara que adoeceu gravemente. Junto ao seu leito de morte, pais e irmãos dificilmente conseguem conter as lágrimas que o sofrimento de Clara lhes provoca. Apesar da doença e da dor, Clara é uma lição de vida para os demais: não tem medo de morrer pois sabe que a vida que viveu lhe dará o direito de ser para sempre um anjo no Céu.

Pensamos que neste conto Clara simboliza o bem. Há uma evidente distinção entre os que praticam o mal e os que praticam o bem e por isso são recompensados quando morrem. No entanto, está também subjacente a injustiça da vida humana: Clara, a menina pura e doce é quem adoece e é quem padecerá até à morte.

Conclusões

Neste artigo pretendemos, em primeiro lugar, dar maior visibilidade à obra de um grupo de mulheres que pela via artística ou literária deu o seu contributo à revista portuguesa *Presença, folha de Arte e Crítica*. Em segundo lugar, conscientes de que podemos incorrer numa apreciação por vezes subjetiva, fazer uma análise do conteúdo da colaboração feminina com o propósito de inferir sobre a importância desta participação. Como já referimos neste artigo, a revista *Presença, folha de Arte e Crítica* possuiu na época, e mantém ainda, um claro lugar de destaque no âmbito das publicações periódicas portuguesas. Tal facto deve-se, por um lado, aos seus fundamentos teóricos e ideário, e por outro, aos “artistas” que participaram nos seus 56 números durante os treze anos em que foi publicada, ou seja, de 1927 a 1940. É neste contexto que encontramos numa revista de arte e de crítica, exclusivamente dirigida por vozes masculinas, a existência de oito mulheres numa participação que se distribuiu pelas artes plásticas e por vários géneros literários.

Este número, à primeira vista, poderá considerar-se pequeno se tivermos em conta a totalidade dos colaboradores. Contudo, depois de uma análise mais rigorosa estas participações ganham relevância. Apesar de a *Presença* ter sido uma revista cujos fundadores – que se denominavam como defensores da literatura – foram críticos acérrimos e intransigentes,

podemos verificar que estas oito mulheres, quando colaboram, fazem-no, na maioria das vezes, em páginas destacadas da revista (capas ou primeiras páginas), ou seja, a elas cabe a abertura, ou se quisermos, o editorial dos números em questão. Daí que a abertura da revista à colaboração feminina demonstre o valor, o mérito evidente e a importância destas mulheres no panorama artístico e cultural de Portugal na época. Aliás, salvo a exceção de Mara (não localizada), todas estas criadoras possuem uma obra vasta que viram reconhecida mais tarde. Certamente que a revista *Presença* contribuiu para as dar a conhecer (como também o fez relativamente à colaboração masculina), mas esta participação não foi por condescendência dos seus fundadores. Foram mulheres criadoras/artistas que contribuíram para a valorização da revista *Presença* com a sua voz e o seu talento, sem qualquer discriminação (ainda que positiva) ou marginalização.

Outro aspeto que importa referir é que este grupo de mulheres tentou fazer-se ouvir numa época em que o regime salazarista calava as vozes em geral, e mais particularmente as vozes femininas. As mulheres tinham, acima de tudo, deveres familiares.

É evidente que não é possível sabermos quais eram as intenções das autoras nem o que estava nas suas mentes enquanto escreviam e/ou desenhavam o que viram publicado na revista *Presença*. Não podemos, objetivamente, saber se a sua participação retratava o seu pensamento e as suas próprias ideias, ou se, muito pelo contrário, pretendiam (em tom velado ou mesmo irónico), escarnecer de alguma pessoa ou situação, de seu conhecimento. Todavia é inequívoco que o meio envolvente influenciou todas elas e que a situação feminina na época também terá desempenhado o seu papel neste processo.

Estas artistas e pedagogas (veja-se, em particular, os casos de Irene Lisboa e de Alice Gomes) tiveram um papel preponderante para que, ainda que em surdina, as mulheres se fizessem ouvir, servindo-se da sua escrita e da sua obra para que se dignificasse a condição feminina e para que as mulheres se questionassem sobre os seus papéis. Ainda que transpareça um certo sofrimento, isolamento e monotonia nos seus escritos e/ou desenhos constatamos, sem exceção, uma recusa em baixar os bra-

ços, desistir ou calar. Estas foram mulheres que utilizaram a sua obra e a sua arte com o intuito de mostrarem, a outras mulheres e a outros homens, que o feminino também faz parte do universo criativo.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Santarém (org.), FERREIRA, David Mourão (pref.). *Revista Presença, folha de Arte e Crítica*. Lisboa: Contexto Editora Lda. Ed. Facsimilar, 3 vols., 1993.
- ARCHER, Maria. “Fauno Sovina”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 51. Março (1931): 2-6.
- BASTOS, Rachel. “Clara no Céu”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 53-54. Novembro (1938): 10-11.
- DUBY, Georges; ARIÈS Philippe. *História da Vida Privada – Da Revolução Francesa à Grande Guerra (Vol. IV)*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- FALCO, João [Irene Lisboa]. “O que aponto - 5”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 50. Dezembro (1937): 7.
- “Três trechos do livro da solidão - 3”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 53-54. Novembro (1938): 7.
- FERREIRA, Serafim. “Irene Lisboa, ou a intimidade como sinal de vida”. *A página da educação* 82. Julho (1999). 28 de agosto de 2012. <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=82&doc=7756&mid=2>>.
- GOMES, Alice. “Desejo”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 38. Abril (1933): 12.
- “Ser Como as Outras”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 41-42. Maio (1934): 13.
- LISBOA, Irene. “Chão Molhado”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 33. Julho/outubro (1931a): 2.
- “Mau tempo”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 33. Julho/outubro (1931d): 2-3.
- “Passeio”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 33. Julho/outubro (1931b): 2.
- “Namoro”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 33. Julho/outubro (1931c): 2.
- “Solidão”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 39. Julho (1933a): 4.

- “Mulheres”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 39. Julho (1933b): 4.
- “Ela”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 41-42. Maio (1934): 3.
- MARA. “Bagatelas-1”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 47. Dezembro (1935): 8.
- MARTINS, Heitor. “Cecília Meireles (1901-1964)”. *Revista Iberoamericana* XXXI.60. Júlio-Dezembro (1965): 293-295. 28 de agosto de 2012. <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2202/2396>>.
- MEIRELES, Cecília. “Cantiga”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 45. Junho (1935): 5.
- RÉGIO, José. “Literatura Viva”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 1. 10 de março (1927): 1-2.
- “Introdução a ALGUNS POEMAS DE CECÍLIA MEIRELES”. *Presença, folha de Arte e Crítica* 53-54. Novembro (1938): 2.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 3ª edição. Porto: Porto Editora Lda., 1976.
- SÉGUIER, Jaime. *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992.
- SIMÕES, João Gaspar. *A História do Movimento da “Presença”*. Porto: Brasília Editora, 1977.

Anexo



Figura 1: Sara Afonso
(*Presença* 14-15, 23/07/1928: capa)



Figura 2: Sara Afonso



Figura 3: Vieira da Silva
(*Presença* 2, 2ª Série, fev./1940: 107)

Nota curricular

Professora Doutora Rita Gisela Martins de Azevedo. Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Professora Auxiliar do Departamento de Educação e Psicologia da ECHS da UTAD; investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes; colaboradora do Centro de Estudos de Teatro da FLUL; 2010 – Doutorada pela Universidade de Salamanca (Dramaturgia e Género); 2006 – D.E.A. pela USAL; 2003 – Mestre pela Universidade Aberta de Lisboa (Dramaturgia e Estudos Sobre as Mulheres); 1998 – Pós-graduação em Estudos de Teatro, FLUL.

Contacto:

Departamento de Psicologia, Escola das Ciências Humanas e Sociais, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro. Rua Dr. Manuel Cardona, 5000-558 Vila Real (Portugal). <http://www.utad.pt/vPT/Area2/Escolas/ECHS/Departamentos/dep/Paginas/default.aspx>; ritagisela@utad.pt

Jardins, vinhas e mouros no trobar satírico galego-português*

Paulo Roberto Sodré

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

No discurso das cantigas de amor e de amigo, e mesmo nas cantigas marianas galego-portuguesas, produzidas entre os séculos XII e XIV na Península Ibérica, a imagem do jardim e seu variado campo semântico resultam previsíveis, uma vez que o tópico do *locus amoenus* é comum nesse tipo de poesia. Nas cantigas satíricas, no entanto, aquele espaço, onde plantas ornamentais ou nutritivas vicejam em versos jocosos, críticos e obscenos, adquire sentidos que merecem atenção. A partir de uma abordagem que leva em conta a tópica literária e a história social, este trabalho investiga as menções ao jardim e suas implicações nas cantigas satíricas de Pero Gomez Barroso, Roi Gomez de Briteiros e Estevam da Guarda, e procura demonstrar que a análise desses elementos desfaz, por um lado, uma das expectativas que eventualmente se poderia ter de sua leitura: de que os aspectos do *locus amoenus* amoroso passariam pelo tratamento da paródia, e aponta, por outro lado, que os detalhes paisagísticos revelam em sua literalidade ou em seu nível documental, marcas cotidianas voltadas para a habitação e a agricultura, mas funcionam, sobretudo, como imagens cujo significado aflora de modo burlesco e obsceno.

Palavras chave: Literatura Medieval – Sátira galego-portuguesa – Jardim medieval – Vinhas medievais – Mouros medievais.

Gardens, Vines and Moors in Galician-Portuguese Satire

Abstract

In Galician-Portuguese *cantigas de amor*, *cantigas de amigo* and *cantigas de Santa Maria*, produced in the 12th and 14th centuries, the image of garden and its semantic field are foreseeable, since the *locus amoenus* is very common in this kind of poetry. In the satiric *cantigas*, however, when ornamental or nutritious plants appear in burlesque, critical and obscene verses, that place introduces meanings that require critical attention. Therefore, this work looks -from a literary and socio-historical perspective- into references to the garden and its implications in the *cantigas de escárnio e maldizer* by Pero Gomez Barroso, Roi Gomez de Briteiros and Estevam da Guarda, which analysis demonstrates, by one side, that parody is not exactly the treatment troubadours gave to those elements, and, by the other, that the landscapes details reveal not only documental aspects of habitation and agriculture, but mostly images with burlesque and obscene meanings.

Key words: Medieval Literature – Galician-Portuguese Satire – Medieval Garden – Medieval Vines – Medieval Moors.

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada como palestra no XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (Abraplip), na Universidade Federal do Maranhão, em São Luís, entre 11 e 16 de setembro de 2011 (acessível em http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/Paulo%20Roberto%20Sodre.pdf).

A quiet life has many rewards: not least of these
Is the joy that comes to him who devotes himself to the art
They knew at Paestum, and learns the ancient skill of obscene
Priapus—the joy that comes of devoting himself to a garden.

Walahfrid Strabo, Hortulus

para Viviane Cunha

1.

Jardim, “terreno cercado em que se cultivam flores, ou árvores frutíferas ou legumes, hortaliças e vegetais comestíveis” (Houaiss; Villar, 2001: 1675), é palavra registrada em português no século XIII, derivada do francês *jardin*, na Idade Média:

gart, jart; segundo Bloch-Warthur “celui-ci représente le francique *gardo*... *Jardin*, qui en est dér. et qui est attesté en lat. médiéval dès le Xe s. (*gardinium*), a probable été formé en gallo-roman, peut-être d’abord comme adj. joint à *hortus* (on a supposé un *hortus gardinus* ‘jardin entouré d’une clôture, d’après le sens du gotique *garda* ‘clôture’)” (Machado, 1956/1959: vol. 1, 1257).

Detalhando um pouco mais a etimologia do termo, Joan Corominas e José Pascual (1997: vol. G-MA, 496) indicam que “Es galicismo profundamente arraigado y ya frecuentísimo en los clásicos [...]. En la Edad Media, como en latín, se empleaba en este sentido HUERTO [...]”.

Tal espaço, lugar ou paisagem não poderia se reduzir à utilidade dos homens, para alimentação e fitoterapia; amplia-se assim o jardim para a instância do estético, do imaginário e, particularmente, do poético, esses potentes cadinhos de símbolos, alegorias, e equívocos satíricos.

A noção de jardim ou de espaços ajardinados, essa paisagem em que a natureza ganha contornos regulares e harmoniosos, úteis e ornamentais – e lembra não raro o Paraíso tão desejado da humanidade –, é revelada no pres-

tígio que tem, junto aos medievos, na medida em que várias obras apuram a descrição desse espaço, seja como motivo literário, como nas novelas de cavalaria e nas cantigas amorosas e religiosas, seja como alegorias filosóficas e pedagógicas, como no *Horto do esposo*, tratado anônimo do final do século XIV e início do XV.

Provavelmente por isso a cidade de Sevilha foi descrita como um jardim por Afonso X em seu *Setenario*, ao fazer o “Elogio del Rey Fernando”: “et aun frutas de muchas maneras e grana e yerba; e montes muchos e buenos et vinnas de todas naturas. Otrossi es viciosa; porque los ffructos nasçen e crecen mucho ayna e el tienpo es tenprado comunalmiente” (Afonso X, 1945: 19-20). As qualidades da terra são levantadas numa *laudatio* que destaca não apenas suas qualidades de produção de alimentos e de localização privilegiada de defesa para o reino de Castela, como também de espaço bucólico e prazenteiro.

A imagem do jardim na literatura ocidental se vincula frequentemente a dois planos: o jardim dos homens, expresso na modalidade bucólica e pastoril, cristalizado no *topos* do *locus amoenus*, e dos espíritos, vinculado, sobretudo, ao *topos* dos espaços elísios ou edênicos. Desde os versos sobre lugares amenos de Teócrito aos versos marianos de Afonso X, passando pelos campos verdejantes dos poemas de Virgílio, dos goliardos e dos trovadores, as sombras frescas contornadas por águas fluentes e adornadas por florais e cantos de ave (Curtius, 1979: 204) compõem o temário de uma imensa variedade de textos.

Em artigo sobre jardins nos livros de cavalaria espanhóis, María Aguilar Perdomo (2010: 198) expõe dados e leituras importantes para a compreensão da noção desse espaço no período medieval e renascentista:

El jardín, como paraíso en la tierra, implicaba la materialización de la nostalgia que sentían los hombres de la Edad Media y, sobre todo, del Renacimiento, por una Edad de Oro irrecuperable. Si el Edén se había perdido y tampoco era ya posible situar en coordenadas geo-

gráficas concretas el paraíso terrestre, no quedaba más opción que intentar replicar en el jardín, así fuera artificialmente, ese oasis de felicidad y placer.

Contudo, e a despeito dessa implicação nostálgica, a autora percebe também outra perspectiva na observação do jardim, sensual e erótica, dependendo das ações festivas, teatrais, contemplativas, lúdicas ou amorosas nele desenvolvidas. Isto considerado (Aguilar Perdomo, 2010: 198),

[...] no hay que olvidar que detrás de la configuración del jardín hay toda una filosofía en tanto que este espacio es un modelo de interacción entre el hombre y la naturaleza y un lugar donde es posible pensar en las relaciones entre arte, técnica y naturaleza [...]. Pero también, como *locus amoenus*, como *locus conclusus*, es decir como espacio íntimo y cerrado, los jardines caballerescos son espacios que, por su disposición natural, regocijan los sentidos e invitan al amor. Esta segunda caracterización del jardín es la más propiamente medieval, en tanto que la primera, por su carácter abierto, por la presencia de una decidida intervención del hombre que hace del jardín una creación intelectual y estética, corresponde a una nueva idea: la del Renacimiento y el Manierismo.

Uma noção mais sistemática desse espaço medieval é exposta em dois testemunhos em latim de épocas bastante distintas: *Hortulus*, do poeta e teólogo alemão Walahfried Strabo, do século IX, e o tratado *Liber ruralium commodorum*, do jurista bolonhês Pietro Crescenzi, escrito em 1305, mas publicado 166 anos depois¹. É deste livro que Aguilar Perdomo (2010: 200-201) recolhe um conceito mais objetivo e minucioso de jardim medieval, na medida em que o tratadista

1 - Lamentavelmente, não tivemos acesso direto a essas obras.

distinguía las divisiones que podían ejecutarse en el recinto amurallado y ordenaba el espacio en varias zonas o compartimentos de cultivo a los que adjudicaba distintos nombres: según Crescenzi, el jardín suele tener un vergel que es el espacio dedicado a los árboles frutales, arbustos y plantas ornamentales; también un huerto, con una función utilitaria, destinado a la plantación de legumbres y plantas medicinales; y, finalmente, un jardín de flores, de carácter básicamente ornamental. Estos compartimentos estaban limitados por paseos y, en el medio, cubierto de prados y flores, solía situarse una suerte a veces resguardada con un pabellón o una pérgola. Para Crescenzi, el trazado cuadrado o rectangular posibilitaba la distribución espacial de los elementos que componían el jardín medieval. De un lado estarían las plantas medicinales o el herbario, y del otro, las flores, casi siempre rosas. Más adelante, el vergel propiamente dicho – conocido también como pomar –, con las plantaciones de árboles frutales, y, a su lado, más allá, el huerto con las legumbres y las plantas medicinales. Al fondo del jardín, según el esbozo propuesto por el *Liber ruralium commodorum*, se encontraría el llamado *viridarium*, que es el terreno dispuesto para la plantación de árboles de hojas siempre verdes como laureles, cipreses y pinos, que a su vez dan refugio a animales como conejos, corsos [sic] y todo tipo de pájaros.

Apesar dos detalhes que derivam de testemunhos preciosos como o tratado do século IX e a descrição do esboço do jurista do século XIV – o que nos ajudaria a princípio a imaginar um *horto* da época –, Aguilar Perdomo afirma ser ainda complexa a aproximação que podemos fazer da ideia medieval de jardins, uma vez que esses espaços não sobreviveram ao tempo, e que, ade-

mais, o que conhecemos atualmente são as representações idealizadas expressas em miniaturas, canções trovadorescas ou novelas de cavalaria.

No caso específico dos trovadores peninsulares, como se sabe, a representação do jardim ou de paisagens ajardinadas pode ser observada nas descrições de espaços de floridas avelaneiras, sob as quais dançam amorosamente donzelas e amigas a espera do namorado, como na cantiga de amigo de Airas Nunes, “– Por Deus, ai mha filha, fazed’ a bailada / ant’ o voss’ amigo de so a milgranada” (Cohen, 2003: 318) ou de João Zorro, “Bailemos agora, por Deus, ai velidas, / so aquestas avelaneiras frolidas” (Cohen, 2003: 395). Eivadas de detalhes campestres, as cantigas de amigo constituem o gênero por excelência em que certa ideia de jardim aparece: a do lugar aprazível, cuja carga semântica, mormente simbólica, tem sido objeto de estudos de quantos se debruçam sobre elas, como Ria Lemaire (1987: 81-184) e Pilar Lorenzo Gradín (1990: 195-270).

Do mesmo modo, as cantigas marianas o mencionam, descrevendo-o, por meio das miniaturas e dos poemas, tanto no plano telúrico como no espiritual. Das referências mais famosas, citamos o *miragre* 103, sobre o episódio da “passarã”, cuja rubrica informa: “Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarã, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o bem que avian os que eran em Paraíso” (Alfonso X, 1989: vol. II, 16). Nessa cantiga, o monge vai para um “vergel”: “mais aquel dia fez que hũa font’ achou mui crara e mui fremosa, e cab’ ela s’ assentou”. Em seguida, ouve o canto do pássaro e sente os benefícios do Paraíso. Como se percebe, o plano terreno do jardim, por meio do canto do pássaro, é transposto para o plano espiritual, fundindo-se as duas dimensões do jardim no Medievo, como observou Aguilar Perdomo.

No discurso dessas cantigas, o significado da imagem do jardim e de paisagens afins resulta previsível: indício de sensualidade, erotismo ou de espiritualidade. Nas cantigas satíricas, no entanto, esse espaço adquire sentidos que merecem atenção; tendo isso em vista, relemos a edição de Rodrigues Lapa, procurando levantar as cantigas em que aquela paisagem fosse, de algum modo, mencionada. Isto feito, e a partir de uma aborda-

gem que leva em conta a tópica literária e a história social, este trabalho procura investigar as menções ao jardim encontradas, salvo melhor rastreamento², apenas nas cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores Pero Gomes Barroso, Estevam da Guarda e Roi Gomez de Briteiros, todos de origem portuguesa.

2.

Em “Pero Lourenço comprastes” (CBN 1441; CV 1051) de Pero Gomes Barroso³, o trovador deduz que Pero Lourenço negociou mal e arrependeu-se de ter comprado casas. A razão disso é exposta no refrão: “que as non catastes ben”. Por não ter reparado corretamente, ele adquiriu imóveis com “paredes” e “teito” em mal estado, e sem “orto”, “cortinha”, “paço” e “cozinha”. À falta de atenção só resta a Lourenço conformar-se, seguindo o provérbio “a pagar é a farinha”, ou seja, arcar com as consequências da compra (Lapa, 1995: 248).

Pero Lourenço comprastes
 ãs casas, e mercastes
 delas mal, pero catastes
 ant’ as casas; e poren
 par Deus, vós vos enganastes,
que as non catastes ben.

Pois vos non deron i orto,
 por encerrado e morto

2 - Motivados pela proposta de apresentar um trabalho no Colóquio O Jardim dos Poetas, a convite da Profa. Dra. Viviane Cunha, do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em novembro de 2010 – de que não pudemos, ao fim, participar, por motivos pessoais –, procuramos identificar nas cantigas de escárnio e maldizer, editadas por Manuel Rodrigues Lapa e por Graça Videira Lopes, termos que se referissem especificamente ao jardim.

3- Sobre esse trovador da fase régia (1240-1300), António Resende Oliveira (2001: 179) afirma ter sido frequentador da corte de Castela.

vos tenh' oj' eu; mais conorto
ei de vós, por ùa ren,
que se faz en vosso torto:
que as non catastes ben.

Se vós, come ome dereito,
as paredes e o teito
catássedes, gran proveito
vos ouvera, a meu sen;
vós sofred' end' o despeito,
que as non catastes ben.

Pois non vistes i cortinha,
nen paaço nen cozinha,
rependedestes-vos asinha;
mais ora que prol vos ten?
a pagar é a farinha,
poi-las non catastes ben (Brea, 2011).

Para Affonso Robl, seguindo a hipótese de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Pero Lourenço seria o famoso jogral, agora “novo rico”⁴, alvo de diversas cantigas e tenções. Rodrigues Lapa (1995: 248) e Graça Videira Lopes (2002: 421) apenas indicam a possibilidade, mas nada confirmam a respeito da identidade do visado de Pero Gomez Barroso. Seja como for, o espaço da casa e de seus arredores é evocado para uma pilhéria, cujo sentido Lapa resume no fato de que “o escarnecido não tinha efectivamente comprado nenhuma casa, mas se gabava de o ter feito” (Lapa, 1995: 248). Por sua

4 - No artigo “D. Pedro Gomes Barroso: trovador satírico”, Affonso Robl comenta a respeito da cantiga: “Noutra ocasião, zomba amavelmente do impertinente e conhecido jogral Lourenço, que, sendo novo rico, não tinha experiência em investimentos. Havia comprado umas casas cujas paredes e teto estavam em péssimo estado e que não tinham nem **cortinha** (quintal), nem **paaço** (sala), nem cozinha” (Robl, 1987: 257; grifos do autor).

vez, Lopes não se arrisca em leituras, haja vista a falta de indicações contextuais do negócio efetuado por Pero Lourenço.

A despeito disso, na cantiga, “orto” e “cortinha” são os termos genéricos que remetem ao “paisagismo” da época. Por horto⁵ (“orto”) entende-se, no contexto da sátira, o quintal; por “cortinha”, compreende-se o “horto pegado à casa”, segundo o vocabulário de Rodrigues Lapa (1995: 312). Para Joaquim Viterbo (1962: t. II, 139), *cortinha* é, mais especificamente, uma “belga [canteiro] de terra ou parte do campo, repartido em courelas ou leiras mais compridas do que largas, mas divididas, sobre si, com paredes, sebes ou tapumes”; além disso, “este era o nome que, no século XII, algumas vezes se dava aos bens de raiz”. Carvalho da Silva (2007: 91) acrescenta ao termo a acepção de “terra lavrada”. Maria Rosa Ferreira Marreiros (1996: vol. III, 403), ao tratar dos tipos de propriedades medievais, comenta sobre esses termos:

Um outro tipo de propriedade, que aparece por vezes associado às diversas terras de um casal, era a *almuinha*. Trata-se de uma pequena horta destinada a culturas que, pela sua delicadeza, requeriam maiores cuidados da parte do rústico, ou de um horto, localizados nas proximidades da habitação campesina, ou das povoações a cujos frutos se destinavam. A este mesmo tipo, ou tipos, de propriedade se aplicava um outro termo, o de *cortinhal*.

Destaca-se no cantar a descrição da habitação, motivo a partir do qual se expõe o caráter ou o comportamento negligente de Pero Lourenço. É de notar o fato de o trovador expor não apenas o interior da casa (“paaço” [ou sala] e “cozinha”, lugares centrais da casa medieval [Barthélemi;

5 - Para Joan Corominas e José Pascual (1997: vol. G-MA, 496), “del lat. HORTUS ‘jardín’, ‘huerto’ 1º doc.: uerto, doc. de 1107. General en todas las épocas y común a todos los romances salvo el rumano y el francés. Hasta muy tarde conserva la ac. latina ‘jardín’”.

Contamine, 1991: vol. 2, 395-501]), mas (a ausência de) seu entorno: o quintal em forma de “orto” e “cortinha”.

Ainda há pouca documentação sobre a casa medieval peninsular, em geral inspirada na arquitetura romana e muçulmana (Marques, 1987: 63-86). Em Portugal,

A habitação média, ou seja, a morada do burguês, do pequeno proprietário rural, do cavaleiro-vilão, desconhecêmo-la quase inteiramente. Com probabilidade se aproximaria mais do estilo da ‘casa romana’, com uma divisão única centrada na lareira, do que na forma complexa do solar nobre ou do palácio real. Já mesmo a residência do infanção, membro da pequena nobreza dos primeiros séculos da monarquia, podia incluir-se no tipo de casa de compartimentação simples (Marques, 1987: 75).

Jorge Gaspar (1985: 144), ao tratar da cidade medieval portuguesa, comenta que, no século XIII,

Durante os reinados de D. Afonso III (1248-1279) e D. Dinis (1279-1325) os reis transaccionam em Lisboa, 168 tendas, 136 fracções de tendas, 68 casas, 16 fracções de casas e 8 terrenos; as tendas e fracções de tendas concentram-se em duas freguesias (Madalena e S. Nicolau) que correspondem à área central do arrabalde da Baixa [...]. As construções eram geralmente de um só piso, embora as de dois pisos (sótão + sobrado ou loja + sobrado) fossem aumentando mormente na área comercial; segundo se pode concluir de dois documentos de 1276 é provável que em Lisboa já existissem casas de 3 pisos, em que o pri-

meiro correspondia a tendas. A população de Lisboa nos fins do século XIII seria de cerca de 10.000 habitantes [...]. No conjunto do país no século XIII apenas as principais aglomerações, como Lisboa, Évora e Santarém, tinham casas de 2 pisos.

Como nada se sabe sobre Lourenço, uma pista para conhecê-lo seria por meio do tipo de casas que pretendeu adquirir. Entretanto, a cantiga é estruturada negativamente, isto é, os imóveis adquiridos não possuem “orto”, “cortinha”, “paaço” e “cozinha”, e as “paredes” e o “teito” ou estão mal conservados ou inexistem; desse modo, podemos deduzir que ou nada foi adquirido, como suspeita Rodrigues Lapa, ou a casa comprada era, ao contrário da anunciada por Lourenço, mísera. O escárnio destacaria assim a inaptidão ou a presunção do negociante. Curiosa e coincidentemente, nos dois casos, se estiver correta a dedução de Affonso Robl sobre a identidade de Pero Lourenço, este seria, além de trovador “incompetente” e petulante – por pleitear sua ascensão de jogral para trovador –, como atestam burlescamente as cantigas a seu respeito⁶, seria também um mau mercador.

Nessa cantiga, como se percebe, a referência ao jardim restringe-se ao nível da composição arquitetônica, não implicando descrição de vegetais, cujo significado ambíguo pudesse nos remeter à compreensão de uma típica paisagística natural em metáfora burlesca ou obscena. O mesmo não ocorre nas cantigas de Briteiros e Guarda, que passaremos a examinar.

3.

As duas cantigas a seguir têm em comum o alvo *mouro* da sátira, Álvaro Rodríguez e Joan Fernández. Segundo o índice onomástico de Graça Viadeira Lopes (2002: 615 e ss), aquele atua em seis cantigas – cinco de Estevão da Guarda e uma do Conde D. Pedro –; este aparece em sete – uma

6 - Conferir, por exemplo, as cantigas de João Garcia de Guillhade, Pedro Amigo de Sevilha, Rodrigu' Eanes (de Álvares, de Vasconcelos ou Redondo [Lopes, 2002: 287]), Pero Garcia Burgalês e outros (Lopes, 1994: 327 ss.).

de Afonso Eanes do Coton, duas de João Soares Coelho, duas de Martim Soares e duas (sendo uma de estrofe única) de Rui Gomes de Briteiros⁷. De alguma maneira, constitui cada um deles um ciclo satírico individual, como o de Fernan Díaz, de Lourenço ou de Maria Perez.

Na cantiga “Joham Fernandiz quer ir guerreyar” (CBN 1543), Roi Gomez de Briteiros glosa o tema da viticultura, a que acrescenta o da guerra e o da vingança: tendo seus “inimigos” cortado seu vinhedo uma vez, pretende vingar-se, não cortando-lhes as vinhas, mas queimando-as.

Joham Fernandiz quer ir guerreyar,
e non quer vinhas alheas talhar,
mays quer queymar, ca lhi foron queimar,
en sa natura, ja unha vegada;
e non quer vinhas alheas talhar,
pero ten a mays da sua talhada.

Per tod' outra guerra os quer coitar,
e non quer vinhas alheas talhar,
mays quer-lhe-la malhada⁸ esnarigar,
pola sua que traj' esnarigada:
e non quer vinhas alheas talhar,
pero ten a mays da sua talhada (Brea, 2011).

Os termos usados por Briteiros revelam seu conhecimento de um dos cultivos mais relevantes da Idade Média, em geral, e de Portugal, em

7 - Trovador português que “ascendeu à alta nobreza na sequência do apoio prestado a D. Afonso III” (Oliveira, 2001: 195).

8- O termo malhada (“agredida, espancada” [Lopes, 2002: 357]; “manchado, com malha ou mágoa” [Magne, 1944: 246]; espancado, castigado [Silva, 2007: p. 181]; Lapa não o registra em seu vocabulário) parece não fazer tanto sentido como malada, expresso no manuscrito CBN e adotado por Lapa e Lopes em suas edições, e por Nodar Manso, em sua análise. Segundo Lopes, malada “designaria uma dada casta de videiras; mas designava também uma criada de origem árabe (Lopes, 2002: 441). Uma vez que o substantivo parece funcionar como sínodoque do membro viril mouro, acatamos a lição malada, comentando-a mais adiante.

particular: o da vinha, já no tempo de D. Afonso III, “fortemente implantada nas terras do Norte e Centro de Portugal, surgindo na paisagem rural em manchas mais ou menos compactas, ou em cepas altas, enroladas nas árvores, dispostas nos limites das propriedades” (Marreiros, 1996: 412). Sua importância se verifica nos documentos coevos, em que isenção de impostos era garantida pelo rei, de modo a estimular sua produção:

Numa época em que se procurava incrementar por toda parte a cultura da vinha com vista ao consumo e à comercialização do vinho, a política dos governantes não podia ficar indiferente a este fenômeno. Assim, vemos D. Afonso III e D. Dinis, em vários contratos de exploração agrícola que firmaram com particulares, tomarem algumas medidas tendentes ao incremento desta cultura, que iam desde a isenção do pagamento de quaisquer direitos à Coroa nos primeiros quatro a seis anos a seguir à data do plantio de vinhas novas até à fixação de um foro mais reduzido para a produção dos primeiros cinco anos (Marreiros, 1996: 412).

O uso frequentemente ambíguo dos termos na sátira, como se sabe, em particular daqueles próprios de certas atividades medievais, como a viticultura, acaba por dificultar a leitura dos textos. O sentido de alguns versos, aliás, em especial, os do refrão de Briteiros, escapou a Rodrigues Lapa (1995: 258) e a Graça Lopes (2002: 441). Francisco Nodar Manso (1990: 110; *itálicos no original*) avançou, porém, a leitura, propondo que

En primer lugar, en el escarnio se insiste en que Joán Fernández tiene la “vinha talhada”, la “natura queimada”; esto es, está castrado. En segundo lugar, Joán Fernández desea vengarse de aquellos que le amputaron el pene.

Joán Fernández, en lugar de vengarse “talhando vinhas alheas”, esto es, cercenando carajos, desea limpiar el honor “esnarigando”, ejecutando uniones fálico-anales con su “malada esnarigada”. *Malada* significa “miembro viril” y *esnarigar* “cortar la nariz”; nariz fue uno de los vocablos más comúnmente empleados en la Edad Media para designar “pene”. Como se ve, es el “guerrear” de Joán Fernández de índole homosexual [...].

Nodar Manso interpreta os versos, ao que tudo indica, de modo certo. Aproveitando os verbos “talhar” (em dobre), “queimar” e “esnarigar” (em mordobre), propícios a princípio ao campo semântico da viticultura, o trovador de Briteiros brinca com a ambigüidade dos termos, somando a estes o também equívoco “guerrear” por “fornicar” (Arias Freixedo, 1993: 190). Circuncidado, Joan Fernández pretende *combater* aqueles que o “marcaram” como islamita, não circuncidando os “inimigos”, mas *queimando* sua “natura”, o membro viril.

Nesse passo, há um jogo entre *talhar a vinha* e *queimá-la*, inicialmente sinônimos do ato de *circuncidar*. Detalhando ou explicitando a leitura em chave obscena, proposta por Nodar Manso, e considerando a lição de Rodrigues Lapa – de que o verso “mais quer-lhe-la *malada* esnarigar” deve ser lido como referência aos inimigos (“quer-lhes a” [Lapa, 1995: 258]) –, tudo indica que o *talhar* estaria ligado à ideia mesma de Fernández circuncidar “os [que] quer coitar”, pois eles “ca lhi foron queimar, en sa natura, ja unha vegada”. Os inimigos, agora que o “viticultor” se tornou cristão⁹, seriam os próprios mouros, mas a vingança seria talvez a de queimar-lhes a “*malada* esnarigada”, isto é, o membro circuncidado

9 - As cantigas retratam essa figura como *anaçado* ou mouro cristianizado (Lopes, 2002: 240 e 441), como a de Afonso Eanes do Coton, “A mim dam preç’, e nom é desaguisado”, e as de João Soares Coelho, “Joam Fernándiz, mentr’ eu vosch’ouver” e “Joam Fernández, o mund’ é torvado”. Benjamin Liu (2004: 106) trata desse assunto no capítulo “Affined to Love the Moor: Sexual Misalliance and Cultural Mixing”.

deles, *queimando-o* na penetração que eles lhe fizerem (causando-lhes ardor). A vingança, segundo o jogo equívoco do trovador, em vez de revelar o cristianismo de Fernández, ao contrário, reforçaria sua etnia moura: além de circuncidado, ele seria sodomita¹⁰, por deixar-se penetrar. Como se sabe, a prática da sodomia é comumente imputada aos muçulmanos no período medieval, como expõe Marta Madero (1992: 127): “La lujuria y la homosexualidad son condenadas de forma general, estén o no vinculadas a una identidad específica, pero en la ortodoxia de las representaciones la homosexualidad está vinculada al Islam”. Desse modo, Briteiros jogaria com dois aspectos da cultura islâmica na cantiga: a circuncisão e a sodomia, metaforizando-as em paisagem e cultivo de vides.

Por sua parte, em “Dũa gran vinha que ten en Valada” (CBN 1300; CV 905) de Estevam da Guarda, o trovador da corte de Dom Dinis desenvolve o mesmo tema da viticultura – no entanto, esmiuçando-a mais do que Briteiros – e explica o malogro da vinha de Álvaro Rodríguez, devido a uma poda mal feita.

Dũa gran vinha que ten en Valada
 Álvaro Rodríguez non pod’ aver prol,
 vedes por que: ca el non cura sol
 de a querer per seu tempo cavar;

10 - Como apontamos em outro trabalho (Sodré, 2009: 202-203), “Passagens no Alcorão e lendas a respeito de Maomé talvez expliquem, em parte, as possíveis razões de a sodomia ser considerada pelos cristãos medievais como traço da cultura islâmica. Em alguns versículos corânicos, diz-se que jovens rapazes servirão, no Paraíso, os crentes com taças de bebida celestial deliciosa e inebriante: ‘Entre eles (os bem-aventurados) circularão mancebos imortais/ com taças, jarros de bebidas refrescantes,/ que não os amodorrarão nem os embriagarão’ ou ‘entre eles circularão mancebos imortais: quando os vires imaginarás que são pérolas soltas’ (Alcorão, 2003: Parte 2, 162 e 198). Tal menção teria dado azo a algum remoque na própria literatura árabe, como no tratado da disputa de méritos entre efébo e donzelas, de Al-Jahiz, do século IX, em que duas vozes masculinas (uma que prefere rapazes, a outra, moças) debatem suas respectivas preferências e se defendem: o que prefere rapazes cita o trecho corânico, dizendo que o livro refere-se às moças e aos rapazes, o que prova que estes, na visão divina, são superiores”.

e a mais dela jaz por adubar,
pero que ten a mourisca podada.

El entende que a ten adubada,
pois lha podaron, e ten sen razon:
ca tan menguado ficou o torçom¹¹
que a cepa non pode ben deitar,
ca en tal tempo a mandou podar
que sempr' ela lhe ficou decepada.

Se enton¹² de cabo non for rechantada,
nen un proveito non pod' end' aver,
ca per ali per u a fez reer,
já end' o nembr' está pera secar;
e mais valria já pera queimar
que de jazer, como jaz, mal parada (Brea, 2011).

Em sentido literal e imediato, essa cantiga denunciaria um dos problemas da época: o descuido dos lavradores no tratamento de uma das culturas mais importantes do período medieval. Como indica Maria Rosa Marreiros (1996: 412),

A fim de evitar o rápido esgotamento das vinhas aforadas por incúria dos lavradores, os senhores, onde se incluía o próprio monarca, tinham muitas vezes o cuidado de especificar, nos respectivos instrumentos de contrato, a natureza dos trabalhos que nelas deveriam ser efectuados anualmente, e que iam

11 - Walter Pagani (1971: 96), em “Il canzoniere de Estevam da Guarda” e Graça Lopes identificam “terçom – termo técnico da poda (cortam-se dois ramos e deixa-se o terceiro)” (Lopes, 2002: 493).

12 - Pagani (1971: 97) lê “Se con de cabo”, significando “desde o princípio, novamente”.

desde a sua conveniente adubação até à renovação das cepas mortas, por meio da mergulhia¹³ ou do plantio de novas vides, passando pela escava, cava, sacha¹⁴, poda e empa¹⁵.

A preocupação dos senhores esclarece de certo modo os versos de Guarda: “[...] ca el non cura sol / de a querer per seu tempo cavar; / e a mais dela jaz por adubar”. A crítica do trovador estaria, portanto, no descuido de Rodríguez tanto na não adubação da vinha como na poda imprecisa:

ca tan menguado ficou o torçom
que a cepa non pode ben deitar,
ca en tal tempo a mandou podar
que sempr’ ela lhe ficou decepada.

Mas Rodrigues Lapa entreviu nos versos sobre a incúria de Álvaro Rodríguez um equívoco nas palavras relacionadas à viticultura (“vinha”, “Valada”, “cavar”, “mourisca”, “adubar”, “podada” etc.), considerando que “É possível que haja em toda a cantiga uma alusão maliciosa à impotência do visado” (Lapa, 1995: 81), com o que Walter Pagani, editor das cantigas de Guarda, concorda (1971: 96). Contudo, Graça Lopes interpreta nos versos o tema da circuncisão, uma vez que as cantigas sobre Álvaro Rodríguez o descrevem como “malado”, isto é, criado, servo (Lapa, 1995: 340) ou muçulmano convertido (Lopes, 2002: 493) ao cristianismo¹⁶. Tal dedução,

13 - Para efeito de clareza da citação, segue a aceção dos termos indicados pela autora: “Técnica de multiplicação vegetativa em que o caule ou ramo rastejante é coberto de terra, induzindo o enraizamento, e depois separado da planta que o originou” (Houaiss; Villar, 2001: 1899).

14 - “Lavar, escavar ou mondar (a terra) com o sacho [pequena enxada que dispõe de uma peça pontiaguda ou bifurcada na parte superior do olho]” (Houaiss; Villar, 2001: 2492).

15 - “Sustentar (uma videira, parreira, feijoeiro etc.) por meio de varas ou estacas” (Houaiss; Villar, 2001: 1124).

16 - Para Joaquim Carvalho da Silva (2007: 180), *malado* ainda significa “vassalo, morador de maladia”; por sua vez, *maladia* teria a aceção de “terra habitada por vassalos solarengos sujeitos a encargos feudais”. Há ainda o termo *maladio*, “indivíduo que era cavaleiro entre os mouros moradores de maladia”.

apoiada na *razon* de outras cantigas do trovador sobre esse personagem, ganha mais pertinência por meio do verso “pero que ten a mourisca podada”, isto é, Rodríguez tem, como todo mouro, o membro *mourisco* circuncidado.

Além do nome e das características equívocas da “vinha” do satirizado, a referência a Valada¹⁷, em Santarém, expõe a importância de uma das regiões portuguesas mais ricas em produção de vinho, como informa Mário Viana (2009a: 88):

Na Idade Média a implantação dos vinhedos acompanha em termos gerais os movimentos do povoamento humano. Por exemplo, na região portuguesa mais importante do ponto de vista urbano, a Estremadura, o povoamento é do tipo aglomerado com uma tendência crescente, desde o fim da Reconquista, para a dispersão. Esta, obtida através da multiplicação de lugares povoados, de casais e de quintas, muito ficou a dever à viticultura. Além disso, encontramos facilmente as vinhas na proximidade das aldeias e nos anéis periurbanos das vilas e cidades. Algumas áreas associadas a núcleos urbanos próximos sobressaem pela predominância da cultura, como é o caso de Vila Mendica, junto de Coimbra, no século XII, de Alvisquer e Valada, junto a Santarém, durante todo o período medieval, e de Alvalade, junto de Lisboa, nos séculos XII e XIII. O caso de Santarém é exemplar de uma viticultura de grande produção, desenvolvida nos solos aluviais do rio Tejo, utilizado também como via de escoamento em direcção a Lisboa, o mais importante centro de consumo e também de exportação a nível nacional.

17 - Segundo Mário Viana (2009b: 128), “O campo de Valada beneficia de uma excelente localização, ao longo de um grande rio ibérico, o Tejo, e entre dois dos maiores centros urbanos portugueses da Idade Média, Lisboa e Santarém. Nessa época pertenceu ao termo, ou área de jurisdição municipal, de Santarém. [...] O nome Valada provém do moçarabismo Balata, derivado, talvez, do latim *aqua lata*, ou, como é mais provável, dos termos *platea* ou *plateia*. Tanto *platea* como o correspondente grego *plateia*, significando estrada larga, assentam bem à planície aluvial do baixo Tejo”.

Intensificando as referências à viticultura portuguesa, Estevão da Guarda menciona duas qualidades de uva: “nembo” ou “nembro”, como informa Graça Lopes (2002: 493), e a “mourisca”, vinha tinta da região europeia e, em particular, do Douro. Embora Isidoro de Sevilla (1993: vol. 2, 331 e ss) não as exponha explicitamente nos verbetes das *Etimologias* que tratam das vides (XVII, 5), a mourisca se aproxima da descrição que diz respeito às “purpúreas [que] se llaman así por su color” (Sevilla, 1993: vol. 2, 335). Esse tipo de uva, no entanto, é tratado por Mário Viana (2009a: 94):

A casta mourisca, bem representada, está registada no aro de Lamego, em 1532, e no algarve, em 1577. Nesta última região, as uvas mouriscas, “acerejadas e saborosas”, compunham a generalidade dos vinhedos, proporcionando um mosto rico em açúcar e um vinho branco que chegava facilmente ao verão sem se estragar. No resto do reino, segundo frei João de São José, autor que escreve em 1577, o vinho das uvas mouriscas não se conservava tão bem.

Assim, e a despeito de o registro datar do século XVI, a referência às vides mouriscas sugere não apenas as técnicas de viticultura na Península Ibérica medieval e a crítica à incúria de seus cultivadores, mas também propicia os jogos de palavras que os trovadores faziam com as castas de uvas e sua relação com os mouros. Toda a terminologia do plantio de vides espelha, como bem percebeu Graça Lopes, um equívoco: a poda da cepa e do “terçom” equivale à circuncisão de Álvar Rodríguez e sua dificuldade de “cavar” e tirar prol da plantação de uvas mouriscas, ou seja, de seu “semear”. A leitura de Lapa, portanto, parece ganhar plausibilidade, não excluindo a de Lopes: a circuncisão foi tão mal feita que coloca em risco a potência do “terçom” ou membro viril de Rodríguez.

Vale notar ainda que um dado quinhentista sobre a qualidade dos vinhos de Santarém talvez não tenha sido ignorado antes pelos medievos e, por extensão, pelo trovador da Guarda ao compor os equívocos de sua

cantiga. Como afirma Mário Viana (1997: 421), do conjunto de vinhedos portugueses, destacam-se “os ‘maus vinhos’ de Santarém, produzidos em grande parte nos terrenos aluviais onde a viticultura se desenvolvera desde o século XIII (refiram-se, por exemplo, as áreas de Alvisquer e Valada), e de Óbidos”. Se o julgamento dos quinhentistas tiver sido comum aos medievos – apesar dos séculos entre um juízo e outro –, o jogo de Guarda implicaria não somente a má cepa de Rodríguez, mas a qualidade do “vinho” dessa “cepa”. Logo, tanto o tipo de terreno e de cepa, como o viticultor e sua incúria e sua etnia se fundem no campo semântico da negatividade e, por conseguinte, da sátira.

4.

Ao analisar os atributos do jardim nas cantigas satíricas, desfaz-se uma das expectativas que eventualmente se poderia ter: de que os aspectos do *locus amoenus* amoroso ou místico passariam pelo tratamento da paródia, transformando a paisagem primaveril de cantigas de amor, de bailadas e de marinhas, por exemplo, em cenários burlescos, de que resultariam escárnios de amor e de amigo. Diferentemente disso, os detalhes paisagísticos revelam, em sua literalidade ou em seu nível documental, marcas cotidianas voltadas para a habitação e a agricultura, mas funcionam, sobretudo, como imagens cujo significado ora burlesco, como na cantiga da casa, ora obsceno, como nas cantigas das vinhas, aflora inevitavelmente.

Se a descrição dos compartimentos ausentes de uma casa ou sua ruína sugere o malogro e a incompetência de quem quis comprar algumas, o detalhamento da viticultura portuguesa e de suas técnicas implica uma paisagem ambígua, de que se relevam mouros, convertidos ou cristãos parecidos com eles. Nos versos, esses personagens têm suas marcas corporais (como a circuncisão muçulmana) ou comportamentos sexuais (como a sodomia) postos em refinados jogos de palavras equívocas. Assim, poderíamos pensar no *locus jocosus*¹⁸, tópica em que, diversamente do idealismo expresso

18 - Embora nos soe evidente e, por isso, familiar, não conseguimos identificar se essa expressão já foi ou não utilizada por poetas, historiadores ou críticos da sátira antes.

no *locus amoenus* – e de seu contrário pré-romântico ou romântico, o *locus horrendus* (Aguiar e Silva, 2007: 535) –, e de sua paródia, como vimos, a natureza é tratada inicialmente de modo realista, cotidiano, para então engendrar a metáfora (ou metonímia) pilhérica e obscena.

Ao tratar do cômico e do que “não pode ter qualquer conotação de comicidade”, Vladímir Propp (1992: 37) reflete sobre o risível nos animais, nos objetos e na natureza inorgânica e vegetal. De imediato, afirma que “É fácil perceber que, no geral, a natureza que nos cerca não pode ser ridícula. Não existem florestas, campos, montanhas, mares ou flores, ervas, gramíneas etc. que sejam ridículos” (1992: 37). No entanto, contradizendo essa afirmação de Henri Bergson, o autor russo retoma as considerações de Nikolai Tchernichévski de que, segundo este, apenas a natureza inorgânica e vegetal não é cômica; ao contrário desta, os animais podem ser risíveis, na medida em que eles podem lembrar atitudes humanas, como o macaco (Propp, 1992: 38). Avançando suas reflexões, Propp conclui que mesmo os vegetais e os objetos podem excepcionalmente ser cômicos: “Mas, se arrancarmos um rábano e ele repentinamente nos lembrar com seu perfil um rosto humano, surge então a possibilidade de rir” (1992: 38). Subjacente à comicidade dos elementos naturais está, como se pode perceber, a comparação.

Portanto, a natureza vegetal, as vides, se torna engraçada nas cantigas porque está relacionada aos atos e aos caracteres dos homens, em especial, dos “mouros”. Comparativamente, o cultivo (talhar, queimar, podar etc.) e as marcas das vinhas (nembo ou nembro, mourisca) se revestem de aspectos humanos obscenos (foder, membro viril), o que provoca, assim pensamos, a graça, o escárnio.

Isso posto, componentes do jardim medieval, cepas, talhos e uvas mouriscas compõem um cantar divertido, na medida em que revela por meio da natureza os “erros” dos homens. Divertido ainda, aliás, se tivermos em mente o que vimos denominando de jogo de avessos (Sodré, 2010). Neste caso, os trovadores – procurando entreter e divertir a corte –, tomariam as qualidades e marcas de *presumíveis* cortesãos (ou seriam figuras ficti-

cias, como o Picandon da cantiga de João Soares Coelho?)¹⁹, como Pero Lourenço, Álar Rodríguez e Joan Fernández, pelo avesso, isto é, os visados das cantigas escarninhas porventura seriam, no caso daquele primeiro, apenas um proprietário bem sucedido, e no caso destes dois últimos, apenas viticultores brancos e cristãos que, para efeito de burla e jogo, atuam nas cantigas como viticultores muros, descuidados ou falsos convertidos.

Lamentavelmente, a carência de documentos e de dados sobre tais personagens nos impede de defender seguramente a leitura. De toda maneira, trata-se de uma hipótese ou chave de interpretação fecunda. Comprová-la ou não depende do que a sorte dos historiadores, no levantamento, descoberta, análise e edição de arquivos, nos trouxer.

Por ora, as cantigas de Barroso, Briteiros e Guarda manifestam jocosamente aspectos cotidianos de casas (des)ajardinadas, por um lado, e de viticultores “muros” ou “anaçados” portugueses no século XIII e XIV, por outro. E isto, decerto, não é pouco.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. “Rococó, Pré-romantismo e Romantismo”.

Teoria da literatura. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2007. 531-560.

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “Espesuras y teximientos de jazmines: Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”. *eHumanista*, Santa Barbara, vol. 16 (2010): 195-216. 20 de novembro de 2011.

<http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_16/post/2%20articles/11%20ehumanista%2016.aguilard_perdono.pdf>.

ALCORÃO. Trad. Américo Carvalho. Notas de Suleiman Valy Mamede. 3ª ed. Mem Martins: Europa-América, 2003. 2 vols.

ALFONSO X el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Ed. crítica Walter Mettman. Madrid: Castalia, 1986. 3 vols. Vol. I, 1988; vol. II e vol. III, 1989.

19 - Para Elsa Gonçalves (apud Correia, 2001), a figura de Picandon seria inventada, “sendo o seu nome apenas uma peça num jogo vocabular e o texto, consequentemente, uma tenção fictícia”.

- ALFONSO X. *Setenario*. Ed. Kenneth H. Vanderford. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1945.
- ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (ed.). *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela: Positivas, 1993.
- BARTHÉLEMI, Dominique; CONTAMINE, Philippe. “Os arranjos do espaço privado”. *História da vida privada: da Europa Feudal à Renascença*. Dirs. Philippe Ariès; Georges Duby. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 5 vols. Vol. 2. 395-501.
- BREA, Mercedes (coord.). *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Ed. atualizada. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2011. 28 de setembro de 2011. <<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>>.
- COHEN, Rip (ed.). *500 cantigas d'amigo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1997. 6 vols.
- CORREIA, Ângela. *As cantigas de amor de D. Joam Soares Coelho e o “ciclo da ama”: edição e estudo*. Dissertação (Doutorado em Literatura Portuguesa). Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. 2ª ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- GASPAR, Jorge. “A cidade portuguesa na Idade Média. Aspectos da estrutura física e desenvolvimento funcional”. *La Ciudad Hispánica durante los siglos XIII al XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 1985. Vol. I. 133-147. 22 de agosto de 2011. <http://www.rotadomainico.com/SiteCollectionDocuments/PerfilHistoriador/A_Cidade_Portuguesa_na_Idade_Media.pdf> e <revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/download/ELEM8585120133A/24745>.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAPA, Manuel Rodrigues (ed.). *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3ª ed. ilustrada. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.

- LEMAIRE, Ria. “Le discours de la cantiga de amigo”. *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1987. 81-184.
- LIU, Benjamin. “Affined to Love the Moor: Sexual Misalliance and Cultural Mixing”. *Medieval Joke Poetry: The Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 2004. 89-111.
- LOPES, Graça Videira (ed.). *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1994.
- LORENZO GRADÍN, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1956/1959. 2 vols.
- MADERO, Marta. *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y en León (siglos XIII-XV)*. Madrid: Taurus, 1992.
- MAGNE, Augusto. *Glossário da Demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1944. 3 vols. Vol. III.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *A sociedade medieval portuguesa*. 5ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1987.
- MARREIROS, Maria Rosa Ferreira. “Os proventos da terra e do mar. Tipos de propriedade. Culturas e técnicas de cultivo”. *Nova História de Portugal. Portugal em definição de fronteiras: do Condado Portucalense à crise do século XIV*. Dirs. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Presença, 1996. 12 vols. Vol. III, 400-422.
- NODAR MANSO, Francisco. “Teatro menor galaico-português (siglo XIII)”. Kassel: *Kurt und Roswitha Reichenberger*, 1990. 23 de agosto de 2011. <http://books.google.es/books?id=4NaMU-AQI7A0C&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>
- OLIVEIRA, António Resende de. *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias, 2001.

- PAGANI, Walter (ed.). “Il canzoniere de Estevam da Guarda”. *Studi Mediolatini e Volgari*, Bologna, vol. XIX (1971): 53-179.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- ROBL, Affonso. “D. Pedro Gomes Barroso: trovador satírico”. *Letras*, Curitiba, nº 36 (1987): 250-259. 20 de agosto de 2011. <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewArticle/19267>>.
- SEVILLA, Isidoro de (San). *Etimologías*. Ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993. 2 vols.
- SILVA, Joaquim Carvalho da. *Dicionário da língua portuguesa medieval*. Londrina: Edel, 2007.
- SODRÉ, Paulo Roberto. “Fernam Díaz em terras de Ultramar: sobre a cantiga ‘Fernam [D]iaz, este que and’ aqui’ de Pero Garcia Burgales”. *Diadorim*, Rio de Janeiro, nº 5 (2009): 197-209.
- *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória: Edufes, 2010.
- VIANA, Mário. “A viticultura nas cidades medievais portuguesas”. *Alimentar la ciudad en la Edad Media*. Eds. Beatriz Arízaga Bolumburu e Jesús Á. Solórzano Telechea. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009a. 87-110. 26 de agosto de 2011 <https://docs.google.com/leaf?id=0B39t_TfHkQU8OGU0MmEwOTktZTU3ZS00YzUyLTllY2YtNmY1ZTlmOTU2ZDE0&sort=name&layout=list&pid=0B39t_TfHkQU8OTA3MWJjMzgtOTVjZS00ZjJmLTgzZDgtYjI1MTM0NWQxZjc0&cindex=5>.
- “Considerações sobre o abastecimento de vinho a Lisboa provocadas pelo choro de uma dama antiga (1522)”. *Arquipélago. História*, Ponta Delgada, s. 2, vol. II (1997): 417-433. 25 de agosto de 2011. <<http://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/477>>.
- “Povoamento, geomorfologia e toponímia do baixo Tejo e do campo de Valada (1200-1350)”. *Paisagens rurais e urbanas: fontes, metodologias, problemáticas*. Coord. Íria Gonçalves. Lisboa: Uni-

versidade Nova de Lisboa, 2009b. 127-151. 26 de agosto de 2011. <https://docs.google.com/leaf?id=0B39t_TfHkQU8OTczN2EwZTEtOTcxZi00NWM4LTlhY2YtMzQ0NTdmZjU3YzRj&sort=name&layout=list&pid=0B39t_TfHkQU8OTA3MWJjMzgtOTVjZS00ZjJmLTgzZDgtYjI1MTM0NWQxZjc0&cindex=9>.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (Frei). *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usavam e que regularmente se ignoram*. Edição crítica de Mário Fiúza. Porto: Civilização, 1962. 2 Vols.

Nota curricular

Professor Doutor Paulo Roberto Sodré (1962). Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolveu o Mestrado (1996) e o Doutorado (2003) em Literatura Portuguesa, ambos na Universidade de São Paulo; atua como professor associado na Universidade Federal do Espírito Santo desde 1989. É autor de ensaios como *Um trovador na berlinda: as cantigas de amigo de Nuno Fernandes Torneol* (São Paulo: Íbis, 1998 [publicação da Dissertação de Mestrado]), *Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de xéneros das cantigas líricas* (Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro, 2008 [publicação da Tese de Doutorado]), e *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa* (Vitória: Edufes, 2010 [publicação do trabalho de pesquisa realizado no pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas, São Paulo]).

Contacto

Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Departamento de Línguas e Letras. Av. Fernando Ferrari, 514. Goiabeiras 29075-910 - Vitória, ES (Brasil). <http://lattes.cnpq.br/2187592206957865>; paulorsodre@bol.com.br

A bandeira sueva do Reino da *Gallaecia* revista

Tomás Rodríguez Fernández

Dirección Xeral de Patrimonio Cultural - Xunta de Galicia

Resumo

Em datas recentes uma reconstrução da bandeira sueva do reino da *Gallaecia* teve certo sucesso, no que se refere à sua difusão. A juízo do autor deste trabalho a bandeira que se tem difundido contém erros devidos a uma transcrição parcial e deficiente da fonte. Com base no relatório original, e atendendo a critérios históricos e antropológicos, este artigo propõe uma outra interpretação que recolhe contextualmente tanto os dados descritivos do documento como uma visão reintegradora no quadro específico da cultura tradicional galaica.

Palavras chave: Reino Suevo – Bandeiras – Mitologia – Identidade – Galiza – Portugal – Heráldica – Idade Média.

Suebic Flag of *Gallaecia*'s Kingdom Revised

Abstract

A reconstruction of the flag of the Suebic Kingdom of *Gallaecia* has recently succeeded in its diffusion. The researcher responsible for this text understands that this restored flag contains errors due to a partial and deficient transcription of the source. Taking the original text as a point of departure, and paying attention to historical and anthropological criteria, this article proposes another interpretation that collects, contextually, not only the descriptive data of the document, but also a (re-)integrated vision into the specific frame of Galician traditional culture.

Key words: Suebic Kingdom – Flag – Mythology – Identity – Galiza – Portugal – Heraldry – Medieval Ages.

Receção: 30-08-2011 / Admissão: 13-09-2011 / Publicação: 01-09-2012

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Tomás: "A bandeira sueva do Reino da *Gallaecia* revista", *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 102 (2010): 221-241.

1. Os antecedentes e a oportunidade da revisão

No ano 1993 o governo da Galiza (a Xunta de Galicia) reedita o livro de Pablo Pérez Constanti, fac-similar original de 1927, intitulado *Notas Viejas Galicianas*. Aqui, no capítulo chamado “La Ofrenda del Reino de Galicia a la Catedral de Lugo” são transcritos alguns fragmentos do documento em que se baseia o presente artigo. A transcrição que contém este livro, além de incompleta, carece também das anotações marginais, que são de grande interesse. O parágrafo em que se descreve ligeiramente a bandeira do reino suevo aparece na página 30. Esse mesmo ano de 1993 Clodio González Pérez publica o seu livro *A Coca e o Mito do Dragón* e faz uma interpretação do descrito no documento que obvia a preexistência do cálice ao interpretar que o Graal substitui o dragão e o leão; sem dúvida cai neste erro por manejar uma transcrição incompleta e carente de notas marginais, pois no documento fica evidente que o que se traslada para o campo do pendão não é o cálice (que já estava), senão a hóstia, que antes permanecia dentro do “basso sacramental, oculta”, ou se o preferirmos, a hóstia não era representada no brasão. Ademais este autor comente um erro de transcrição (erro ausente na obra de Pérez Constanti, 1993: 30) ao escrever “ni sobre el cáliz” (González Pérez, 1993: 45), quando o texto original diz: “si sobre el cáliz” (em oposição a “no dentro del basso sacramental”) (*apud* Eiras Roel, 2001: 488). Por outro lado, uma nota marginal que ele desconhece (por não ter sido transcrita por Pérez Constanti) põe em claro que antes do concílio de Lugo de 569 o brasão tinha a hóstia dentro do Graal, como corresponde à gente pia, e que depois deste concílio (em data desconhecida) foi que se decidiu tirar a hóstia para fora do copão. Uma vez publicada esta evidente incorreção, começou a espalhar-se de jeitos diversos, bem através de publicações impressas (Barbosa, 2006: 7)¹, bem por diversas páginas da internet, e também com a edição e venda de bandeiras em teia e autocolantes. Assim, isto provoca definitivamente que esta bandeira esteja

1 - O autor herda o erro de Clodio González e, nessa página 7, traduz “ni” para “nem”, quando o original de Juan Velo diz “si” (sim).

já nesta altura certamente difundida. Mercê a este processo converteu-se em negação aquilo que em origem é uma afirmação reiterada e, deste jeito, desaparece do brasão o Graal; numa sucessão de causa-efeito, quase desenfreada, o troco duma simples letra devém em mudança significativa, na transformação dum símbolo nacional.

O ânimo deste artigo é achegarmos uma outra interpretação mais demorada e que leve em conta não só o texto original íntegro segundo foi publicado no ano 2001 por Eiras Roel (486-491), mas que também analise aspetos históricos e antropológicos.

2. O documento. Relatório de dom Juan Velo do ano 1669

O documento amentado está datado em 14 de Janeiro de 1669, e no seu teor o cabido da sé de Lugo envia para a Junta do Reino de Galiza um relatório onde se defendem as razões polas quais cumpre dotar com um donativo anual para luminárias a capela em que é custodiada a hóstia, sempre visível fora do cálice. Esta renda anual, ou oferenda, é conhecida como “oferenda do Reino da Galiza” e teve a sua origem neste feito. Para encostar esta demanda o cabido encomendou um relatório que foi redigido polo doutor dom Juan Velo, magistral de púlpito da sé catedral lucense.

O doutor Velo faz ressaltar o feito absolutamente invulgar, excecional, de que em Lugo a hóstia consagrada esteja permanentemente exposta no altar. Segundo o seu argumentário isto é assim, primeiro, devido à grande antiguidade do reino cristão da Galiza, do qual assinala em nota marginal que foi “el primero Reyno christiano y aun el primero del mundo de los que militan devaxo de la bandera de Christo con título de Reyno” (*apud* Eiras Roel, 2001: 491); e continua a dizer que desde esses tempos recuados no reino da Galiza mantém-se a ortodoxia, pois já nos primeiros momentos houve uma luta eficaz contra hereges, arianos e priscilianistas, de jeito que nunca mais voltou o reino para atitudes heréticas. Põe de exemplo o concílio de Lugo do ano 569, convocado polo rei suevo Teodomiro para confirmar a fé católica do Reino da Galiza. Neste contexto, Juan Velo afirma que mesmo, devido a essa ardente fé, o reino modificou as suas armas, e escreve (*apud* Eiras Roel, 2001: 488):

De aquí tubo principio y se originó borrar el dragón berde y león roxo (armas de los Reys suevos que al tiempo tenían en este Reyno su Corte) y trasladar al dorado campo del escudo de sus armas la ostia, no dentro de basso sacramental, oculta (como mal pensaron historiadores modernos), sí sobre el cáliz o de manifiesto en su custodia en claro testimonio y memoria eterna del ardor christiano y cathólico corage con que este Reyno gallego defendió la presençia de Christo señor nuestro en la ostia consagrada. Que si las armas y divisas son las que aclaman las azañas, en lid tan sagrada mereció Galiçia el lustre mayor de las suyas labradas en la assitençia de las Cortes de tan antiguo conçilio con emulacion devota de otro qualquiera Reyno, por no poder blasonar ninguno de mejor timbre en su escudo, que aunque de todos por la subjección a la fee ynsignia de este Reyno es singular, y por tan propia y espeçial con radicado derecho a prohibirla al escudo de otro Reyno en sentir de clásicos autores y jurídicas deçisiones hablando de la marca propia de qualquiera artifice, armas de fundadores de capillas y señores del directo dominio.

E em nota marginal, referida a este parágrafo, acrescenta (*apud* Eiras Roel, 2001: 488):

Sus armas como de gente pía, una hostia dentro de un cáliz. Acuña supra, tomando o Reyno de Galiçia a mesma hostia e caliz por armas e brazao de su nobreza o que nau fez outro Reyno de Castilla. Ferrer lib. 1, ca. 22 que desde el conzilio quedó la costumbre que se conserba en aquella yglesia de estar siempre el Sanctíssimo Sacramento descubierto y tomó por armas el Reyno de Galiçia su sagrada ymagen como la trae oy en día que tan antiguas como esto son las de aquel Reyno.

Nestes dous parágrafos o doutor Juan Velo descreve o pendão antigo (que ele supõe dos reis suevos e do qual desconhecemos a fonte que utiliza) e mais o coevo do seu tempo, e amostra como foi feita a passagem dum para o outro:

1. Suprimindo o dragão verde e o leão roxo/vermelho
2. Transladando para o campo do escudo a hóstia; e teima em que a hóstia foi tirada para fora do cálice, que não fica dentro, porque foi este reino o que defendeu a presença de Cristo na hóstia consagrada desde tempos muito antigos.

Nestes parágrafos do relatório aparecem vários elementos do brasão antigo que o autor atribui a tempos do reino suevo: 1) campo dourado; 2) um dragão verde; 3) um leão roxo/vermelho e 4) um cálice com a hóstia oculta. Juan Velo achega também o resultado do brasão moderno, coevo do autor: 1) campo dourado e 2) um cálice com a hóstia fora, facto extraordinário (o de ostentar a hóstia visível) que nenhum outro reino pode exhibir nas suas armas.

O autor não indica quando foi modificado este brasão antigo, mas podemos deduzir do seu argumentário que essas mudanças teriam sido realizadas depois do concílio de Lugo de 569, ou em datas próximas posteriores. Contudo, convém assinalar que não se conhece nenhum outro documento, quer gráfico quer escrito, que desenhe um brasão como o que se deduz do conteúdo deste texto.

A partir destas informações é possível fazer uma interpretação retrospectiva que permita realizar um desenho de como teria sido este brasão ou bandeira, mas, por força, este desenho não passará de ser uma interpretação contemporânea, uma espécie de bandeira reintegrada para o século XXI. Para trilhar com rigor este caminho será preciso, por uma parte, ajustar-se ao contido do texto no referido aos elementos presentes no brasão; por outra parte, devemos ser conscientes de que estas normas eram inexistentes na época medieval, e que a sua explicitação foi realizada aproximadamente mil anos depois do reino suevo. Para interpretar este

documento e podermos ter uma ideia cabal do pendão do reino suevo, devemos atender ao contexto histórico medieval, tanto de modo diacrónico como sincrónico. Outro aspeto, para nós fulcral, é que a simbologia resultante do brasão tenha sentido do ponto de vista tradicional galaico e que esta simbologia tenha presunção de antiga, pelo menos nos seus elementos constituintes. Isto importa porque, em essência, a tradição oral é genealogicamente sucessora da medieval, tanto pagã como cristã, o que nos provê dum quadro interpretativo e cognitivo adequado. Deveremos, portanto, lançar mão da tradição e de conhecimentos etnográficos e antropológicos específicos do NW Ibérico, quer dizer, galaicos. Finalmente, como em qualquer investigação histórica que pretenda ser rigorosa, devemos fugir da reflexividade, devemos ser conscientes de que as nossas convicções e crenças pessoais vão estar sempre presentes, latentes, no exercício de reconstrução e que, portanto, devemos fugir delas quando for preciso.

3. Interpretação reconstrutiva do brasão

3.1 As cores:

Uma das primeiras considerações que devemos fazer do texto do doutor Juan Velo é a referida às cores. Ele fala de “dorado”, “verde” e “roxo” para o campo, o dragão e o leão respetivamente. Convém assinalar agora que a indicação dum nome certo a uma cor concreta é uma questão cultural muito variável, amplamente documentada na antropologia e objetivo de inúmeros estudos; devemos ter isto presente porque o doutor Velo é uma pessoa culturalmente galaica que exprime os seus conceitos numa língua diferente, a castelhana, reservada quase em exclusiva naquela altura para os usos formalizados. Entre o galego e o castelhano existe proximidade fonética para as palavras *roxo* [‘roʃo] e *rojo* [‘roxo], mas estão referidas a cores distintas em cada um dos idiomas, e isto deve ser considerado para determinar que cor é *roxo*. Ao lado disto, observamos que estes três nomes não se correspondem estritamente com as denominações heráldicas que esperamos achar num texto erudito do século XVII, como é o presente do doutor Velo.

“Dorado”: É a cor do ouro, nome que em heráldica se corresponde com o amarelo intenso. Outras denominações heráldicas para esta cor são: or, jalde, sol e topázio. Portanto a cor aludida com esta palavra é “dourado”, amarelo intenso.

“Berde”: A cor verde em heráldica é conhecida como sinopla, vénus, esmeralda ou vert. Verde não é um termo heráldico. Ao mesmo tempo devemos ter presente que a cor verde está referida a um dragão e que, por um lado, as recolhas etnográficas sempre assignam a cor verde a dragões e cocas. Além do mais, contamos com a referência do Marquês de Ávilés (1725: 138-139), que indica que os suevos traíam por brasão um dragão verde². Portanto, podemos convir em que a cor do dragão é verde, ou de sinopla.

“Roxo”: Roxo, ou *rojo* em castelhano, não é nenhuma denominação de cor heráldica, por isso aqui é onde a margem de interpretação é maior. Não podemos ter a certeza imediata de que cor está a referir o doutor Velo quando escreve “roxo”, se o roxo galego ou o *rojo* castelhano (vermelho). Devido à castelhanização das falas galegas, e ao processo aculturador que isto implica, as denominações castelhanas para esta gama de cores foi sobreposta sobre as denominações galegas, provocando confusão; assim os pares *roxo/rojo*, *vermelho/bermejo* e *ruivo/rubio* apresentam proximidade fonética mas referem cores discretas distintas, ainda que todas duma mesma gama. Por isso resulta dificultoso traduzir com certeza este termo num autor galego deste período que escreve em castelhano. Neste caso deveremos atender ao contexto e advertir que o que é “roxo” é um leão que faz parte dum brasão dum reino, do antigo da Galiza, ou Gal-laecia. Será pertinente, portanto, fazer um breve apontamento sobre os leões que aparecem nos brasões da Europa medieval, nomeadamente na Península Ibérica.

2 - No apartado referido ao “escudo y armas de los reyes de España”, o Marquês de Aviles e Iturbe (1725: 138-139; grifo nosso) afirma textualmente que “los REYES SUEVOS, que reynaron en España á la parte de Galicia en los años de quatrocientos y doze de nuestra Redempción, traian por Insignias en sus Escudos (ó como entendemos por Armas) un Dragon verde. *Rodr. Men. Sil. Poblac. de Esp. fol. 262*”.

Achamos leões representados neste contexto nas armas dos reis de Galiza, Leão, Aragão, Inglaterra, Escócia ou Saxónia entre outros; em todos eles, exceto na Galiza e em Leão, a cor frequente e quase única para o leão é o vermelho (gules); mas na Galiza e em Leão os leões dos brasões dos reis são roxos, da cor que em heráldica chamam púrpura. Considero assim, a jeito de hipótese, que a cor que refere o doutor Velo para o leão do brasão galaico é o roxo, o que em heráldica é púrpura; ele seria, portanto, um leão púrpura.

3.2 As figuras

As figuras que achamos nos brasões têm uma significação simbólica diversa, podem narrar acontecimentos míticos ou históricos, façanhas, ou podem também fazer referência a aspetos e virtudes da pessoa, família ou reino que representam. Em qualquer caso, o uso de símbolos (e cores) é um aspeto culturalmente pautado e, portanto, a significação simbólica das figuras do brasão e a sua leitura, discreta primeiro e conjunta depois, deve ser exprimida baixo as claves da cultura galaica, entendido o termo cultura do ponto de vista antropológico.

O dragão: Segundo Cuba Rodríguez (1999)³, na terminologia da mitologia tradicional o ser que se corresponde com o dragão é uma serpe voadora. Como as serpes míticas medram indefinidamente, durante a sua longuíssima vida nascem-lhes pés, asas e conchas na cabeça: acabam sendo dragões. São muito semelhantes à Coca, Tarasca, Bicha, Cobra ou Cu-lebrão; em Asturias e Cantábria é o Cuélebre; de jeito que todos estes seres são variações dum mesmo protótipo: o dragão. A imagem gráfica que for desenhada deve respeitar este esquema tradicional de serpe alada com duas patas ou braços.

Documentamos dragões, por exemplo, a guardar as entradas do Pico Sagro (Vedra e Boqueijom, Corunha), como custódios do tesouro e do paço da rainha Lupa. Neste caso, trata-se de duas mouras que foram

3 - Valemo-nos, na redação desta epígrafe, das entradas “Dragón”, “Serpe”, “Serpe Alada”, “Encanto”, “Pico Sagro”, “Raíña Lupa” e “Moura”.

encantadas baixo esta forma de serpe, de dragão, e que, como em todos os encantamentos, têm um tempo para serem desencantadas; passado este tempo devem marchar para Babilónia, seguindo o curso de regatos e rios e, com elas, vai o tesouro que guardam. Frequentemente as serpes aladas, ou o culebrão, apresentam-se diante de moços nos locais onde estão a guardar o tesouro, saem com uma flor na boca (cravo ou rosa) e pedem um beijo do moço; se ele aceitar, vencendo a repugnância e o medo e beijando a serpe nos lábios (cousa que quase nunca acontece), o desencantamento fica desfeito e o dragão, ou culebrão, torna-se uma moça lindíssima, e o tesouro fica livre para ledice dos moços, que ficam namorados. Mas se o moço recusa beijar o dragão na boca, este pode tornar-se furioso e engolir o moço e o rebanho que muitas vezes guarda. Em geral, a mitologia galaica está inçada de transformações de moças em cobras aladas, em dragões, pelo qual acostuma estabelecer-se uma relação de identidade metafórica entre o dragão ou a cobra e a mulher.

Portanto, atendendo à nossa tradição cultural, o dragão é um ser feminino, um guardião de tesouros, daquilo que tem valimento, um guardião do sagrado (pagão). Além disto, é uma moura encantada, representa a soberania feminina guerreira, capaz de mudar em mulher formosíssima se houver alguém capaz de ver a sua beleza baixo o seu aspeto feroz e terrível.

Na heráldica ou armaria antiga do NW Ibérico achamos o dragão (verde também) sobre as armas da casa real portuguesa num *conto para contar* dos tempos de Fernando I (1367-1383), e depois com João I (1385-1433), o primeiro da dinastia de Avis, aparece como timbre das armas reais o dragão verde, que seguiria a usar-se posteriormente e que será justificado na bibliografia deste jeito (Metelo de Seixas, 2010: 300): “*Por timbre a serpente de Moisés, para que todos saibam que Afonso Henriques, primeiro Rei de Portugal, viu realmente a Deus na Pessoa de Cristo crucificado, com as cinco chagas como as que depois recebeu na Batalha de Ourique*”. Cumpre deixar anotada esta relação simbólica entre o monarca português e um dragão verde, que sustem e guarda as suas armas principais.

O leão: Nos brasões de armas o leão representa a força masculina, a coragem, a nobreza e a grandeza, simboliza o domínio e a proteção; a superioridade. O leão é uma das figuras mais usadas na armaria antiga, presente com muita assiduidade como signo pessoal dos reis. Também na época medieval nos sarcófagos é muito frequente ver figuras de leões esculpidas nos pés sobre os que assenta, a jeito de guardiães do nobre morto. Na Galiza medieval o brasão do rei era com frequência um leão roxo passante, antecedente do atual leão rampante do brasão da região de Leão.

Segundo o reportado por Sánchez Badiola (2010) o primeiro rei galego – de que temos constância documental – que usou o leão como símbolo régio é Afonso VII (1126-1157), numa altura em que outros monarcas europeus estão a fazer o mesmo: Henrique o Leão de Saxônia (1129-1195), Guilherme o Leão da Escócia (1165-1214), Ricardo I de Inglaterra, Coração de Leão (1186-1199); sendo a representação heráldica mais antiga dum leão a dos selos de Waleran de Meulan (c.1136) (Sánchez Badiola, 2010). Porém a associação simbólica entre o rei e o leão é muito mais antiga, pois já Isidoro de Sevilha estabelece esta identificação nas suas *Etymologiae u Originum sive etymologiarum libri viginti* (XII, 2, 3), escritas entre os anos 627 e 630. Portanto, ainda que não tenhamos constância documental gráfica sabemos que na *Gallaecia* existia desde antigo essa identidade simbólica entre o rei e o leão.

Como apontámos, a primeira referência gráfica na heráldica galaica a este animal é a de Afonso VII, e desde ele os restantes monarcas galegos aparecem associados ao leão; ainda que estes primeiros animais não seguem as normas da heráldica pela simples razão de que estas não tinham sido fixadas. Nesta altura a figura do leão adapta-se ao campo, e assim pode ser passante ou rampante segundo apareça em quadros horizontais ou verticais; se bem em geral aparece como um leão passante e é a única figura que aparece no brasão, ou nas moedas e selos, para representar o rei.

Na catedral de Santiago foi elaborado um documento excecional que permite conhecer como foi mudando o símbolo pessoal dos reis galaicos: o *Tombo A* permite observar que a cor não estava em primeiro mo-

mento fixada (cfr. as Figuras 1 e 2), pois varia entre o vermelho, roxo e dourado, ainda que finalmente a cor escolhida fosse o roxo, púrpura ou violado, tal como aparece por vez primeira na representação de Fernando II (1137-1188) (Figura 1). Mais tarde este leão, em princípio signo pessoal do rei como possuidor dum território concreto, passará para as armas do reino de Leão e depois de Castela e Leão, mas mudando com o tempo a cor de roxo para vermelho. Esta associação entre leão e púrpura, com evocações imperiais, é recolhida polo marquês de Avilés; quem assinala também que o púrpura pode ir sobre cor ou metal (ouro ou prata), mas neste segundo caso é só privilegio real (Avilés e Iturbe, 1680: Tomo II, 200-203).

Em relação direta com o que vimos de indicar, e por partilhar um mesmo contexto cultural, nas lendas e contos tradicionais o leão aparece como parceiro do guerreiro, acompanhando-o bem como nome dum cão, bem como o próprio animal. De jeito muito específico a associação entre homem e leão é evidente noutras narrações como, por exemplo, no conto tradicional das montanhas de Canaã, em que o herói masculino, mediante o uso dum objeto mágico (logrado mercê a sua capacidade para bem julgar) muda em leão para estabelecer combate contra um dragão. A luta entre leão e dragão eterniza-se durante dias e dias porque em força, coragem e fereza ambos os dous são equivalentes e não há vencedor possível; contudo, neste conto o herói-leão precisará da ajuda feminina para desequilibrar as forças e vencer o dragão. Parece, portanto, que o leão representa o herói masculino, a proteção pola força e a nobreza, a justiça e soberania guerreira masculina: o rei.

Achamos evidente, então, que o leão é o símbolo da soberania masculina, do rei como guerreiro e juiz. Esta associação está documentada desde o século VII e já desde o XII se torna manifesta. Também fica claro que a cor que primeiro se documenta (e que depois se fixa) para este leão

4 - Um leão roxo escuro passante é representado no pé da lâmina em que aparece o rei, porém o leão desenhado no escudo que leva o rei é rampante e dourado.

é o roxo (púrpura; Figura 2), sendo neste sentido como devemos interpretar a cor aludida no texto de Juan Velo.

O cálice: Se nos casos dos animais anteriores as relações simbólicas eram estabelecidas mediante a metáfora, no caso do cálice estas relações simbólicas provêm da sinédoque e da metonímia. O cálice representa o próprio Cristo, pois segundo a mitologia cristã nessa copa sacramental esteve contido o corpo e o sangue de Cristo, transmutado em tais essências desde o pão e o vinho por intervenção divina. Pouco se poderá dizer que não seja sabido da significação do cálice para o mundo cristão. Porém, o cálice como recipiente mágico não era alheio na mitologia de raiz céltica, como a da *Gallaecia*. A associação de equivalência, ou de relação genealógica, entre o caldeirão mágico e o cálice ou Graal é evidente, por exemplo, no ciclo artúrico ou nos relatos galeses do *Mabinogion*. Nestas narrações míticas o Graal herda as virtudes que possuía o caldeirão de Dagda, como objeto capaz de ressuscitar ou curar os heróis ou também o recipiente de que nunca se acabam as viandas, uma espécie de corno da abundância. Na *Gallaecia* este caldeirão está representado no diadema de Monhes (Marco Simón, 1994; García Quintela, 1999), em que se observa uma processão de cavaleiros e infantes armados num ambiente aquático (que representa a porta de acesso ao Outro Mundo) no qual se incluem aves e peixes. Os guerreiros levam caldeirões, o que lhes permite ficar no mundo dos vivos e não ultrapassar a porta que os deixaria no mundo dos mortos. Esta representação é semelhante ao que aparece no caldeirão de Gundestrup e nas estelas do sudoeste da Península Ibérica. Neste sentido o cálice tem no caldeirão um antecessor que simboliza e outorga a vida eterna.

4. O brasão dum reino: um dragão, um leão e o cálice.

Antes de continuar julgamos importante pôr aqui um conceito fulcral referido ao direito de uso dos emblemas territoriais na antiguidade medieval. Os emblemas que representavam um território só podiam ser usados por quem tivesse a posse efetiva sobre ele, o seu governo. Assim, quando o rei perde o governo dum território perde também o direito a usar as “ar-

mas” que o representam e, quando conquista um novo, incorpora no seu brasão a simbologia do novo território. Em essência o emblema não é territorial no sentido de que qualquer pessoa que more naquele território possa usá-lo, tal e como hoje fazemos; mas tampouco é estritamente pessoal, pois só pode ser usado entanto o utente seja rei. É, portanto, o emblema, o pendão, ou o brasão do reino no sentido soberano. Assim, como símbolo da soberania sobre um território, o seu uso está reservado em exclusiva para o monarca legítimo desse território. Quer dizer isto que, uma vez o território ao que se refere o emblema já não existe desde o ponto de vista da soberania, ninguém pode usá-lo; e este pode ser o caso da Gallaecia e deste brasão. Na altura em que chegam a nós os documentos escritos ou gráficos referidos à simbologia dos reis ou dos reinos medievais já o território soberano da Gallaecia antiga não existe; mas por isso não desapareceram as figuras simbólicas daquele antigo brasão e os reis de Galiza, Portugal e Leão seguiram a usar o leão roxo e o dragão verde como símbolo da sua soberania sobre uma parte daquela antiga Gallaecia.

Tendo em consideração tudo o dito nos parágrafos anteriores, referido aos elementos constituintes do brasão tomados um a um de jeito discreto, podemos fazer agora uma leitura interpretativa do conjunto e, ao tempo, propor um ordenamento espacial para as figuras no campo e um desenho para a bandeira.

Aparecem dous animais que representam a soberania, o dragão a feminina e o leão a masculina; ambos operam como guardiães e como defensores. Estes animais não lutam entre eles, senão que estão a custodiar o terceiro elemento: o cálice. Os dous trabalham em conjunto por serem complementares e pares, guardam e defendem o sagrado Graal, símbolo da cristandade mas também da abundância e de aquilo que dá a vida: o cálice que foi caldeirão. Se faltasse qualquer um dos três elementos o brasão perderia o seu significado cultural especificamente galaico, mas se faltar o cálice o conjunto careceria mesmo de significação, pois estes fabulosos guardiães não estariam a proteger nada; representaria por acaso uma peleja entre eles dous? Estaríamos então perante uma luta sem fim porque, como foi apontado, ambos os

animais funcionam como pares e iguais, são complementares e equivalentes.

Com as informações de que dispomos a dia de hoje não consideramos possível realizar um desenho reconstrutivo do brasão original que tenha uma mínima certidão de ser semelhante quer ao medieval quer ao que descreveu o doutor Juan Velo. Mas o que sim podemos fazer é um desenho reintegrado, interpretativo, desde e para o século XXI e que seja fiel à estrutura do antigo, respeitando as cores, as figuras, a disposição e a simbologia descrita acima. Assim, segundo a hipótese que defendemos neste trabalho, a disposição das figuras no campo deve ter em conta várias circunstâncias. A primeira é que se trata dum brasão de origem pré-heráldica, ou dum pendão que não estava sujeito nem afetado pelas leis da heráldica e no qual, portanto, as figuras vão-se adaptar ao campo que as contém. Ao nosso juízo, nas interpretações anteriores da bandeira, nas quais está ausente o cálice (veja-se Barbosa Álvares, 2006), o feito de optar por colocar duas figuras rampantes num campo retangular de bandeira provoca um evidente desequilíbrio. Se forem duas as figuras, seguindo a lógica pré-heráldica altomedieval, deveriam estar em posição passante e colocada uma sobre a outra no campo retangular de bandeira. Mas considerando que na realidade são três as figuras o lógico é que sejam (ou fossem) figuras rampantes, ou batalhantes, colocando o cálice entre os dous animais, que estariam defendendo-o ou velando-o; adaptadas ao mesmo tempo ao quadro horizontal dum pendão ou bandeira. Se atendermos ao sentido da leitura, segundo as cita Juan Velo, de esquerda para a direita, a primeira figura será o dragão e depois o leão, idêntica disposição podemos observar no brasão de Coimbra, onde aparece o dragão verde conforme com as descrições feitas pela tradição oral galaica (Figuras 3 e 4); ficando ademais o leão na mesma posição em que ficou no brasão de Leão (veja-se Nunes 2003).

Na Figura 5, incluída para ilustrar o defendido neste artigo, optou-se por esta disposição. Nesta reintegração para os nossos dias do antigo pendão do reino suevo desenhou-se um dragão que pretende ser semelhante a uma serpe alada, com assas, duas patas e escamas; inspirado em animais semelhantes da heráldica moderna e, igualmente, no que figura no brasão de Coimbra. O leão parte dum modelo heráldico padrão, o leão caledónio da bandeira real

escocesa. Finalmente o cálice está inspirado no santo Graal do Zebreiro adornado com ondas e uma rosácea central. As ondas representam o mar, a porta de acesso ao Além. As nove ondas do vaso, agrupadas de três em três, querem representar o número da totalidade, da abundância do humano; as sete ondas do pé são também a totalidade, a perfeição do divino; entre elas, unindo-as, aparece a rosa ou rosácea de seis pétalas, que representa o equilíbrio entre a rosa que vira para a direita e a que gira para a esquerda⁵.

Bibliografia

- AVILES E ITURBE, J. de Avilés, Marqués de. *Ciencia Heroyca, Reducida a las Leyes Heráldicas del Blasón: ilustrada con exemplares de todas las piezas de que puede componerse un escudo de armas*. 2 vols. Barcelona: Imprensa de Juan Piferrer, 1725 (2ª ed. Madrid: J. Ibarra, 1780).
- BARBOSA ÁLVARES, J. *Bandeiras da Galiza*. Ourense: Agal Universal, 2006.
- CUBA RODRÍGUEZ, X. R. et alii. *Diccionario dos Seres Míticos Galegos*. Vigo: Edicións Xerais, 1999.
- EIRAS ROEL, A. (dir.). *Actas de las Juntas del Reino de Galicia*, vol. VIII. 12 vols. Compostela: Xunta de Galicia, 2001.
- GARCÍA QUINTELA, M. *Mitología y Mitos de la Hispania Prerromana III*. Madrid: Akal. 1999.

5 - Segundo a tradição do NW ibérico o número nove representa o Tudo, a totalidade do que se faça ou do que se tenha no mundo humano; o sete é o mesmo conceito mas referido ao mundo perfeito do divino. Ao respeito das figuras que nós chamamos “trisquele” convém dizer que segundo manifestam os portadores da tradição, nomeadamente os carpinteiros, o seu significado é o seguinte: Quando a rosa (como se chamam na Galiza oriental) gira no sentido das agulhas do relógio, o que está dentro colhe força, volve-se viçoso, é por isso que se gravavam estas rosas nas portas e nas contras das cortes do gado ou das casas. Quando gira no sentido contrário mata o verme do grão na arca e no hórreo (canastro ou espigueiro), tira-lhe a força aos animais. De fazermos as duas rosas juntas teremos a rosa de seis pétalas, que equilibra ambas as forças e serve para compensar, se se quer, o excesso dalguma das outras duas.

- GONZÁLEZ PÉREZ, Clodio. *A Coca e o Mito do Dragón*. Vigo: Ir Indo, 1993.
- MARCO SIMÓN, F. “Heroización y tránsito acuático: sobre la diadema de Moñes (Piloña, Asturias)”. *Homenaje a José M. Blázquez*. Vol 2. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994. 319-348.
- METELO DE SEIXAS, M. “El simbolismo del territorio en la heráldica regia portuguesa. En torno a las armas del reino unido de Portugal, Brasil y Algarves”. *Emblemata* 16, Saragosa, 2010: 285-329.
- NUNES, M. *O brasão de Coimbra*. 2ª ed. rev. aumentada. Coimbra: GA-AC, 2003. 5 de Dezembro de 2008 <http://www.cm-coimbra.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=60&Itemid=124>
- PÉREZ CONSTANTÍ, P. *Notas Viejas Galicianas*. Ed. fac-similar. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993 [1927].
- SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. *Las Armas del Reino*. León: Diputación de León, 2010.

Anexo

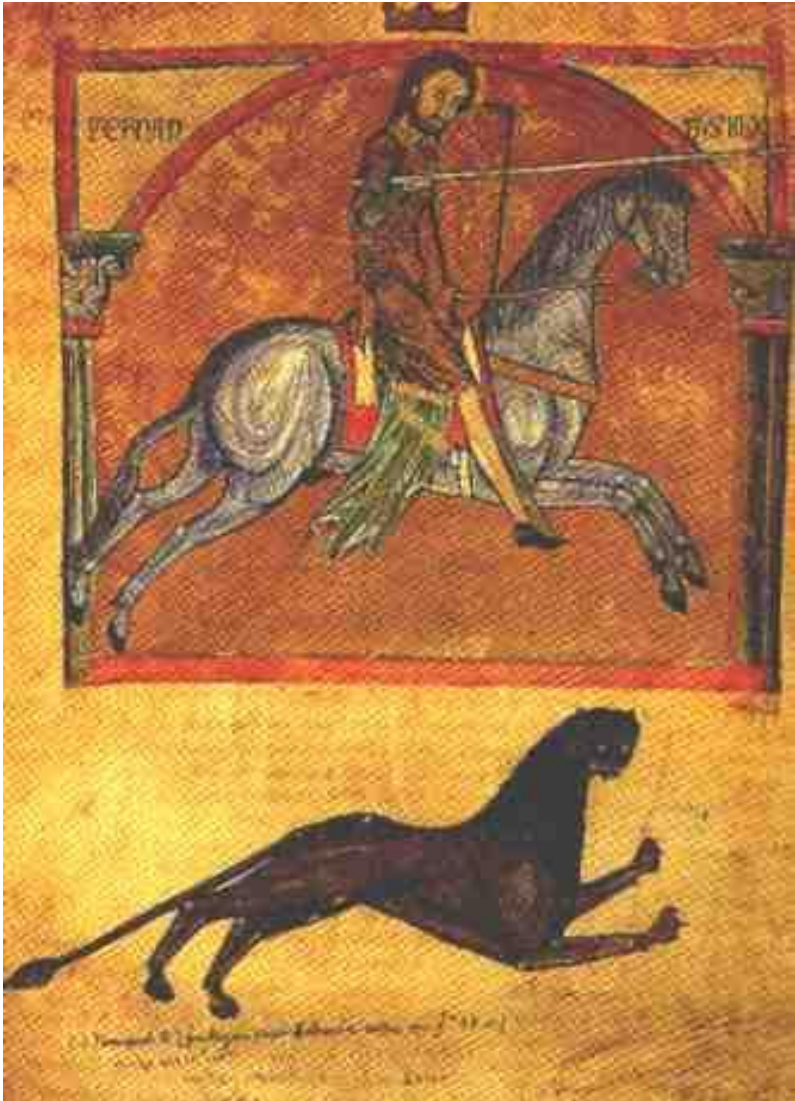


Figura 1. Representação de Fernando II (1137-1188) no Tombo A da catedral de Santiago.

Fonte: cedofeita.arcanaverba.org/comenta.htm



Figura 2. Representação de Afonso IX (1188-1230) no Tombo A da catedral de Santiago.

Fonte: http://wapedia.mobi/en/File:TumboA_Alfonso.jpg



Figura 3. Azulejo do brasão de Coimbra.

Fonte: <http://www.public-art-sound.com/Audio-Site/Auto-oper2.html>



Figura 4. Baixo-relevo antigo com o brasão de Coimbra.

Fonte: <http://pedroflaviano.blogs.sapo.pt/285775.html>



Figura 5. Proposta do pendão suevo do reino da Gallaecia, reintegrado para o século XXI.

Nota curricular

Tomás Rodríguez Fernández é etno-arqueólogo. Estudou arqueologia na Universidade de Santiago de Compostela e antropologia na UNED. Constituiu a primeira empresa galega de arqueologia profissional, onde trabalhou durante dez anos, alcançando quase uma centena de intervenções arqueológicas por todo o território galego, mas com especial dedicação na área de Compostela. Nestes últimos quinze anos foi inicialmente arqueólogo municipal de Noia (Galiza) e atualmente trabalha como arqueólogo da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural da Xunta de Galicia. Tem investigado e publicado sobre o passo da Idade do Ferro para a Idade Média na Gallaecia, com atenção para o fenómeno religioso como metáfora significativa das mudanças culturais. Tem efetuado, durante anos, recolhas etnográficas no campo da cultura imaterial, a mitologia e a simbologia tradicional galaica, concentrando a sua atenção na documentação e análise dos processos cognitivos que conformam a Cultura. O seu âmbito de interesse atual é a documentação e transmissão do património imaterial do NW Ibérico.

Contacto

tomas.rofer@outlook.com

AGÁLIA • REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

NORMAS DE EDIÇÃO E TÉCNICAS

1. NORMAS DE EDIÇÃO

Agália. Revista de Estudos na Cultura publica estudos de caso, trabalhos procedimentais e teórico-metodológicos, recolhas e análises bibliográficas ou documentais, abordagens quantitativas e qualitativas, e qualquer trabalho de investigação localizado no alargado campo dos “Estudos na Cultura”. Neste espaço multidisciplinar estão referenciadas a totalidade das Ciências Sociais e Humanas e estão contemplados âmbitos de especialização tais como os estudos linguísticos e literários, a sociologia, a antropologia, a história, a geografia, a filosofia, as artes, as ciências da educação, a ciência política, o turismo, a economia, o direito, a comunicação ou a gestão e a planificação cultural.

A *Agália* é editada desde 1985 pela Associação Galega da Língua (AGAL) e acompanha os procedimentos e as normas de receção e avaliação de originais próprias do campo científico internacional (nomeadamente à avaliação por pares sob o sistema de “ocultação dupla”). Publicada duas vezes por ano (em junho e dezembro) tanto em versão eletrónica como impressa, a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* pode editar, para além de números gerais, volumes monográficos coordenados por investigadores/as convidados/as.

Os artigos encaminhados para a *Agália. Revista de Estudos na Cultura* estarão escritos em (galego-)português, seguindo, preferentemente, o novo acordo ortográfico, e não terão uma extensão maior dos 50.000 caracteres incluindo espaços, notas de rodapé, a relação de referências citadas (a revista rege-se pelo estilo de citação bibliográfica da MLA), um resumo

em inglês e outro em (galego-)português de entre 150 e 300 palavras, e uma série suficiente de palavras chave (quatro no mínimo) também nessas duas línguas. Os trabalhos serão originais (em virtude da Lei da Propriedade Intelectual do Reino da Espanha) e não estarão sendo submetidos a revisão em qualquer outra publicação científica. Junto com o seu contributo, o/a autor/a remeterá uma declaração de autoria e originalidade (acessível em <http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>).

Todos os trabalhos serão submetidos a um mínimo de duas avaliações por especialistas pelo sistema de “ocultação dupla”, pelo qual nenhuma referência ao nome do/a autor/a será recolhida no texto, além das citações de publicações próprias. É por isto que tanto a identificação do/a autor/a e da sua Instituição como o próprio trabalho serão enviados através do formulário disponível ao efeito na página da revista (<http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html>), no qual serão indicados os endereços de contacto (postal e eletrónico) juntamente com uma breve nota curricular do/a investigador/a (entre 10 e 15 linhas em que figure informação sobre habilitações, ligações institucionais, principais publicações, âmbitos de especialidade, etc.). Por este mesmo meio é possível também sugerir eventuais revisores/as para o trabalho enviado.

Tanto aqueles trabalhos financiados por organismos públicos ou privados de investigação como os contributos resultantes de revisões de comunicações apresentadas em congressos (nacionais ou internacionais) indicarão esta condição em nota de rodapé situada no fim do título do artigo. No primeiro caso fará-se constar o nome e o código identificativo do projeto de investigação financiado de que resulta o artigo, as entidades financiadoras e o período em vigor do subsídio. No caso dos trabalhos vinculados a congressos, para além do título completo e do seu carácter nacional ou internacional, será referida a instituição organizadora e as datas e o local de celebração.

Todos os trabalhos submetidos a *Agália* serão redigidos de acordo com as “Normas Técnicas” acessíveis abaixo. Recomenda-se, neste sentido, a utilização do documento modelo disponibilizado ao efeito (em <http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>) e, igualmente, a consulta

da “Informação para revisores” que figura na página da *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (<http://www.agalia.net/revisoresas.html>).

Aqueles trabalhos recebidos que forem avaliados positivamente serão submetidos as correções gramaticais, formais ou estilísticas necessárias e precativas para a sua publicação na *Agália*. Para além disto, de julgá-lo necessário e antes de serem encaminhadas as provas de imprensa, a redação da *Agália* pode enviar a cada investigador/a um Informe de Edição do trabalho aceite; neste informe são oportunamente indicadas todas as questões que os autores e autoras devem resolver antes da diagramação do seu texto.

Na revisão das provas de imprensa serão admitidas apenas correções tipográficas e ortográficas. Qualquer mudança de outro tipo no texto uma vez aprovado para a sua publicação (acréscimos ou eliminações) estará submetida ao juízo dos editores e não poderá afetar a diagramação da revista.

O facto de submeter trabalhos à *Agália* implica o acordo da parte dos autores e autoras tanto na inserção do seu artigo na revista (na sua versão digital e impressa) de acordo com estas Normas, como na disponibilização desse contributo quer através da própria página web da publicação (<http://www.agalia.net>) quer dos repositórios ou bases de dados em que estiver alojada a *Agália. Revista de Estudos na Cultura*.

Recensões

A *Agália* recebe também recensões de trabalhos científicos. Os textos críticos incluídos nesta secção estarão redigidos de acordo com as Normas Técnicas da revista, não poderão exceder os 10.000 carateres e serão avaliados e aprovados previamente pelo Conselho de Redação desta publicação internacional. No início da primeira página da resenha deverá constar título, nome(s) do(s) autor(es) e dados editoriais da obra comentada (local, editora, ano de publicação, total de páginas e ISBN). Os textos serão enviados, juntamente com um breve currículo do(s) seu(s) autor(es), através do formulário disponível ao efeito na página da revista (<http://www.agalia.net/envio-de-trabalhos.html>).

2. NORMAS TÉCNICAS

1) Textos: Poderá usar-se qualquer versão dos processadores OPEN-OFFICE ou Microsoft WORD para os sistemas operativos MS-DOS/Windows ou Linux.

2) Material gráfico: A inclusão de material gráfico deve garantir a originalidade. No caso de serem incluídas referências, nos originais constará com toda a clareza a sua fonte e/ ou localização, inclusive com menção expressa da concessão da permissão de reprodução se for o caso. A sua identificação será feita imediatamente debaixo do material, em posição centralizada, letra minúscula e utilizando carregado para a tipologia e ordenação do material e redondo para o título, de acordo com o seguinte modelo:

Tabela/ Gráfico/ Imagem 1. Título do gráfico ou da imagem.

Fonte:

O material gráfico digitalizado (que será publicado em escala de cinzentos na versão impressa da *Agália*) deverá adequar-se aos seguintes parâmetros:

- Desenhos, planos, mapas, gravuras, etc.: formato .TIFF, tendo em conta que o processo de digitalização (“scanning”) será feito em linha ou mapa de bits (nunca em escala de cinzentos), ao tamanho real da imagem (100%) e com uma resolução mínima de 1.200 pontos por polegada (p.p.p).
- Fotografias: formato .TIFF a cores ou escala de cinzentos (a preto e branco) conforme proceder, ao tamanho real da fotografia (100%) e com uma resolução mínima de 300 pontos por polegada (p.p.p.).
- Gráficos: Preferentemente numa página em Excel (arquivos .XLS) (já que os gráficos de Word apresentam frequentemente problemas de conversão aos programas profissionais de diagramação), ou no formato do Openoffice (.SXC).
- MUITO IMPORTANTE: Com independência de o material gráfico poder ir inserido no documento de texto, como orientação para a localização das imagens, cada uma das imagens ou gráficos deverá ser entregue como arquivo independente, sujeitando-se às especificações supracitadas.

3) Composição do trabalho: Recomenda-se a utilização do documento modelo disponibilizado no site de *Agália. Revista de Estudos na Cultura* (<http://www.agalia.net/normas-de-edicao.html>).

- Epígrafes: o título do artigo (Times, corpo 12) irá no cabeçalho em posição centralizada, com letra minúscula e tipo carregado; as epígrafes (Times, corpo 11) e subepígrafes (Times, corpo 10), oportunamente numeradas, serão dispostas no lugar correspondente na direita, em minúsculo e carregado.
- Resumo e palavras chave (Times, corpo 10): serão situados após o cabeçalho, primeiro a versão em (galego-)português e depois a versão inglesa, sem avanço de parágrafo na primeira linha, com espaçamento entre linhas simples, as epígrafes em carregado e o corpo do texto em caracteres redondos.
- Notas de rodapé (Times, corpo 8): serão compostas com a opção específica do processador de texto. Se seguir sinal de pontuação ao número de chamada, o sinal de pontuação irá depois do número da chamada e nunca antes: “exemplo¹.” e não “exemplo.¹”.
- Corpo do texto (Times, corpo 11): justificado e com espaçamento entre linhas de 1.5; o avanço de parágrafo da primeira linha será feito com a opção específica do menu formato ou desenho de parágrafo; nunca se usará tecla de espaçamento nem tabulação. A mesma indicação serve para as notas de rodapé.
- Citações (Times, corpo 11): serão transcritas de acordo com o original para as línguas românicas e o inglês e traduzidas em nota de rodapé para o idioma da revista nos restantes casos. Se tiverem mais de quatro linhas serão dispostas como parágrafo independente, sem aspas, com espaçamento entre linhas simples e a correspondente remissão bibliográfica no fim do trecho entre parênteses; serão compostas (também as tabelas ou quadros) com a opção específica do processador de textos, nunca com espaçamentos ou tabulação. Se a citação tiver menos de quatro linhas, será disposta no corpo do texto, entre aspas duplas (se houver necessidade de utilizar aspas dentro da citação, elas serão simples, ‘...’) e a correspondente remissão bibliográfica no fim da citação entre parênteses de acordo com o seguinte modelo: “(Autor/a, ano: página-página)”.

- Bibliografia: As entradas, ordenadas alfabeticamente após a epígrafe correspondente, serão colocadas de acordo com os seguintes modelos (norma ISO 690:2010; mais informação em <http://www.ua.pt/sbidm/biblioteca/ReadObject.aspx?obj=15944>):

Autor/a [Apelido(s), Nome]. *Título do Livro*. Edição [ed.]. Volume [Vol.]. Número de Volumes [vols.] Cidade: Editora, Ano.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico Impresso”. *Nome da revista* Volume. Número (Ano): página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico ou do Capítulo do Livro”. *Título do Livro ou Coletânea*. Editor/a ou Coletor/a. Cidade: Editora, ano. página-página.

Autor/a [Apelido(s), Nome]. “Título do Artigo Científico Eletrónico”. *Nome da revista* Volume. Número (Ano): Páginas. Base de dados. Data de acesso [dia de mês de ano] <URL>.

AGÁLIA. REVISTA DE ESTUDOS NA CULTURA

ISSN: 1130-3557

DEPÓSITO LEGAL: C-250-1985 (versão papel)

EDITA: Associação Galega da Língua (AGAL)

URL: <http://www.agalia.net>

ENDEREÇO-ELETRÔNICO: revista@agalia.net

ENDEREÇO POSTAL:

Rua Santa Clara nº 21
15704 Santiago de Compostela
(Galiza)

Periodicidade Semestral
(números em junho e dezembro)



www.agalia.net