

Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro Ano III n.º 9

ESPANHA?... ESPANHAS!



Antonio Olinto, mestre e amigo * Cervantes e a literatura brasileira
Unamuno, reitor e poeta de Salamanca * Anchieta e o teatro
Eu fui às touradas... em Laranjeiras * Espanha e suas idiossincrasias

JULHO - SETEMBRO/2009



REVISTA ELETRÔNICA ANO III, N.º 9

GOVERNADOR SERGIO CABRAL

VICE-GOVERNADOR Luiz Fernando Souza

SECRETÁRIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO Tereza Porto

> CHEFE DE GABINETE José Ricardo Sartini

SUBSECRETÁRIO EXECUTIVO Julio Cesar Miranda da Hora

SUBSECRETÁRIO DE GESTÃO E RECURSOS DE INFRAESTRUTURA SÉRGIO MENDES

SUBSECRETÁRIA DE GESTÃO DA EDUCAÇÃO TERESA PONTUAL

SUBSECRETÁRIA DE COMUNICAÇÃO E PROJETOS DELANIA CAVALCANTI

EDITORES RESPONSÁVEIS JOHN WESLEY FREIRE E HELENICE VALIAS

ILUSTRADORES Antonio Silvério Cardinot de Souza e Rafael Carneiro Monteiro

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Olinto - *in memoriam*Carlos Nejar
Cecilia Costa Junqueira
Eliana Rezende Furtado de Mendonça
Evanildo Bechara
Haroldo Costa
Laura Sandroni
Nelson Rodrigues Filho

ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS AGRADECIMENTOS

Aos acadêmicos da ABL: Antonio Olinto (in memoriam), Carlos Nejar, Ivan Junqueira e Nélida Piñon; a Angela Lopes, Carlos Eduardo (Cau) Barata, Cecilia Costa, Cláudio Aguiar, Edino Krieger, Helena Ferreira, Laura Sandroni, Leodegário A. Azevedo Filho, Luisa Trias Folch, Maria do Amparo Tavares Maleval, Maria Ligia Fortes Sanches, Maria Lucia Aragão, Nelson Rodrigues Filho, Nireu Cavalcanti, Renata Camargo Sá, e Weligton Machado, pela cessão graciosa de poema e textos.

Às editoras Ateliê Editorial, Consultor, Global, José Olympio, Objetiva e Record, seus autores e ilustradores; à ABL, ao Consulado-Geral da Espanha no Rio de Janeiro, ao Instituto Cervantes e ao Projeto Portinari; a Alice Gianotti, Anna Rennhack, Antonio Carlos Díaz, Carlos Alberto Della Paschoa, Guilherme Loureiro, Julio César Mendonça Ferreira, Luciana Borges, Luiz Antonio de Souza, Luiz Marchesini, Maria Amelia Mello, Renato Bastos, Suely Avelar, Verônica Mendes F. Sodré, pela gentil colaboração à feitura deste número.

À Angela Duque, pelo artístico projeto gráfico e pela arte-finalização da revista. Aos colegas da SEEDUC Antonio Silvério Cardinot de Souza e Rafael Carneiro Monteiro, por suas encantadoras ilustrações; a Ailce Malfetano Mattos, Allain S. de Almeida, Elaine Batalha, Gisela Cersósimo, José Carlos Bosque, Magda Sayão, Maria de Lourdes Machado, Mariana Garcia, Solange Machado de Almeida e aos que nos ajudaram a viabilizar esta edição.

SUMÁRIO

- 03 Palavra da Secretária
- 04 Editorial
- 05 D. Miguel de Unamuno, reitor e poeta de Salamanca
- O6 Antonio Olinto, mestre e amigo
- 08 Cervantes e a literatura brasileira
- 12 Coração Andarilho um excerto
- 14 Coincidências nada coincidentes entre Lazarillo e Riobaldo
- 16 Carlos Fuentes, leitor de Machado
- 18 A presença da Espanha na poesia de Murilo Mendes
- 21 Reynaldo Valinho Alvarez, poeta da diáspora
- 24 Basílio da Gama e *O Uraguai*
- 27 Eu fui às touradas...em Laranjeiras
- 30 Espanha, uma perita em idiossincrasias
- 32 Os espanhóis no Brasil
- 34 O universal e o regional no teatro de Lorca e Suassuna
- 38 Anchieta e o teatro
- 41 Formas hispânicas e a arquitetura no Brasil
- 44 Livrarias Jesuíticas no Rio de Janeiro: a fazenda de Santo Inácio dos Campos Novos
- 46 D. Quixote para crianças
- 47 Andar entre livros /A formação do leitor literário
- 48 Medidas & Circunstâncias Cervantes, Padre Vieira, Unamuno, Euclides e outros/

50 motivos para amar o nosso tempo

- 49 Folclore, dádiva renovada
- 51 Um vírus musical globalizado
- 53 Jorge Oteiza e o neoconcretismo brasileiro
- 55 Fala, leitor

Permitida a transcrição, desde que sem fins comerciais e citada a fonte. Os conceitos emitidos representam unicamente as posições de seus autores. Contato com os editores: educacaoemlinha@educacao.rj.gov.br



As fiandeiras. Diego Velázquez, c.1657. Museu do Prado, Madri

PALAVRA DA SECRETÁRIA

Tereza Porto

hegamos à 9.ª edição com a esperada notícia: estão impressos os números 5 a 8 da revista, e assim será com os de setembro e dezembro. As unidades escolares estaduais que visitaram o estande da SEEDUC na XIV Bienal do Livro levaram exemplares para suas bibliotecas e salas de leitura. Professores, autores, editores e autoridades que a receberam foram unânimes em elogiá-la.

Há dias, faleceu o eminente escritor Antonio Olinto, decano do Conselho Editorial da *Educação em linha*. Deixa-nos fecundo exemplo, homem de letras que por elas lutou até os noventa anos, tendo por vinte e cinco dirigido *The Brasilian Gazette*, sobre a cultura brasileira, em Londres, e, recentemente, o sistema municipal das bibliotecas populares do Rio.

O Brasil está ligado umbilicalmente a Portugal e... à Espanha –, vínculo que ultrapassa aspectos institucionais e políticos e pereniza laços culturais, linguísticos e espirituais. Novamente, a revista traz interessantes revelações, como a ocorrência de touradas no Rio, em séculos passados. Não menos interessante é a comprovação da influência de Cervantes sobre a literatura brasi-

leira, à sombra do *Dom Quixote*. A de Garcia Lorca no teatro de Ariano Suassuna, a forte presença da Espanha na poesia de Murilo Mendes. Há os ligados à Espanha pela descendência, como a jovem Nélida que foi conhecer a Galícia e lá descobriu sua verdadeira vocação – escrever – o que continua a fazer com alma hispano-brasileira. E Reynaldo Alvarez, poeta da diáspora, que em versos transforma a força galega de suas raízes. Há, ainda, a "metodologia" de José de Anchieta na catequese dos indígenas através do teatro. E o basco Unamuno, não só "professor de quimeras", a enfrentar militares com a força da palavra: "Vencereis, mas não convencereis".

Tudo isso e muito mais, a percepção dessa Espanha de idiossincrasias que herdamos na pluralidade de nossa cultura...

E nem nos faltam *50 Motivos para amar o nosso tempo*, verdadeira profissão de fé no futuro, de Juan Arias.

Com a esperança renovada, nos reencontraremos na 10.ª edição.

TEREZA PORTO
Secretária de Estado de Educação

EDITORIAL

ejam nossas primeiras palavras de homenagem a Antonio Olinto, que nos apoiou na criação desta revista. Não lhe faremos necrológio ou biografia, ou lhe choraremos a morte, pois jamais cultivou tristezas. Faremos, sim, elogio à sua vida, ao seu bom humor, aos exemplos e às obras que nos deixou. Mas o "menino" de olhos azuis nos legou sobretudo a alegria. Em Antonio Olinto, mestre e amigo, Angela Lopes expressa o sentimento de todos nós.

Em setembro, concretizou-se o sonho: recebemos quatro edições impressas da nossa revista. Distribuídas na XIV Bienal do Livro, alcançaram grande receptividade entre escolas, professores, instituições e editoras. Agradecemos à Secretária Tereza por atender aos pedidos nossos e dos leitores.

Nesta edição, focalizamos a raiz cultural espanhola, trazida por um dos

maiores contingentes migratórios que aqui aportaram, influenciando-nos significativamente.

O acadêmico Carlos Nejar, com sensível visão, nos brinda com *D. Miguel de Unamuno, reitor e poeta de Salamanca*, revelando-lhe a mobilizadora inquietação; e com *Basílio da Gama e O Uraguai*, evidenciando-lhe o estilo épico, germinal. Ivan Junqueira, também da ABL, franquia a síntese de magistral conferência proferida em Madri sobre *Cervantes e a literatura brasileira*. A imortal Nélida Piñon, em *Coração Andarilho – um excerto*, retorna à juventude e revela a influência galega em sua vida e obra. Cecilia Costa mergulha nos romances de gesta, picarescos e de cavalaria e nos desvela as curiosas *Coincidências nada coincidentes entre Lazarillo e Riobaldo*.

As relações hispano-brasileiras na literatura não param por aí: Nelson Rodrigues Filho nos faz descobrir como *Carlos Fuentes* é excepcional *leitor de Machado*, por sua vez refinado leitor de Cervantes, entre os clássicos de sua biblioteca. *A presença da Espanha na poesia de Murilo Mendes* soma-se ao repertório, e Maria Lucia Aragão nos transporta ao cenário ibérico transformado em grande metáfora pela palavra do poeta. *Reynaldo Valinho Alvarez*, recém-premiado na Espanha pelo conjunto de sua obra, *poeta da diáspora*, como o denominou a estudiosa Maria do Amparo Tavares Maleval, é das maiores expressões da poesia brasileira contemporânea e da pujante manifestação da diáspora galega, que ela traz até nós.

Helena Ferreira, com fino humor, discorre sobre traços do "caráter nacional hispânico" em *Espanha, uma perita em idiossincrasias.* Cláudio Aguiar, recém-laureado em Sa-



Vendedores de fruta. Bartolomé Esteban Murillo (1618-82)

lamanca com o Prêmio de Narrativa Ibero-Americana Miguel de Unamuno, nos oferece relato sobre a imigração de espanhóis para o Brasil.

Eu fui às touradas... em Laranjeiras, de Carlos Eduardo Barata, apresenta surpreendente notícia: por dois séculos este popular espetáculo foi lazer do carioca, embora fenecesse melancolicamente.

Dois estudos abordam a arte dramática: em *O universal e o regional no teatro de Lorca e Suassuna,* Luisa Trias Folch expõe as sutis influências do espanhol num dos marcantes autores nordestinos; e em *Anchieta e o teatro,* Leodegário A. Azevedo Filho demonstra como o "Apóstolo do Brasil" se valeu de encenações e títeres para catequizar nossos índios.

Maria Ligia Fortes Sanches correlaciona *Formas hispânicas e a arqui-*

tetura no Brasil, realçando sua permanência até nossos dias. Com Jorge Oteiza e o neoconcretismo brasileiro, Renata Camargo Sá explicita os reflexos da obra do artista basco sobre a arte brasileira.

Revelando fatos pouco conhecidos de nossa História, Nireu Cavalcanti nos instiga com *Livrarias Jesuíticas no Rio de Janeiro: a fazenda de Santo Inácio dos Campos Novos, e* abre a "Nossa biblioteca". Revisitado por Arnaldo Niskier, o clássico *D. Quixote* "pode agora ser lido pelas crianças propriamente ditas e pelas crianças que somos todos", nos diz na resenha Antonio Olinto. *Andar entre livros e A formação literária do leitor,* de Tereza Colomer dedicam-se ao estudo e ao ensino da literatura. E há *Medidas & Circunstâncias* — percucientes ensaios *sobre Cervantes, Padre Vieira, Unamuno, Euclides e Outros,* de Cláudio Aguiar, e também *50 motivos para amar o nosso tempo*, de Juan Arias, hino de esperança contra o desalento em relação ao progresso humano.

Com Folclore, dádiva renovada, Welington Machado reafirma o legado que ele representa, num interminável ciclo de renovação. E *Um vírus musical globalizado*, do maestro Edino Krieger, critica a tentativa de usurpação do espaço da música e de ritmos brasileiros por "valore\$" da *indústria cultural*.

Assim, como povo multicultural, esta viagem pela vereda hispânica, dentre as muitas que nos conduziram a ser o que somos...

HELENICE VALIAS E JOHN W. FREIRE Editores



DOM MIGUEL DE UNAMUNO, REITOR E POETA DE SALAMANCA

Carlos Nejar

A Espanha era eu. Tinha meu rosto cicatrizado. Era Miguel e os algozes sem nome, cúmplices do Estado. E nem isso. Foi-me tirada a reitoria de Salamanca e não pude apertar de uma pistola o dia, seu gatilho, o cão da arma contra os cães. E fui no exílio Espanha. Combati e não perdi a lâmina da alma. E eu era todos os meus mortos e os calados, postos sob o aceso pelotão. Eu era Espanha na mudez e no ferrão da pena, este punhal de chamas. Minha Espanha gemendo, tropeçada na discórdia civil, entre soldados tão encarniçados, que nenhum grão de pólvora deixou de ser meu rosto, entre

os escombros. Com feridos olhos, os ruídos de todo o meu povo atravessado. E as botas fumosas, as botas de escárnio e chuva, negras balas. Não, a história sou eu, não eles. Eu, que resisti, que branco permaneço, inda com as negras balas. O que da névoa viu passar, sem Sancho, D. Quixote negro no galope.

Se fui reitor, era em Paris Espanha. Era de Espanha, o mundo. De Espanha a Espanha: alma.

Quando voltei não era mais Miguel de Unamuno, professor de quimeras e de versos.



MICUEL DE UNAMUNO (1864, Bilbao - 1936, Salamanca). Um dos pensadores da "geração de 98" espanhola e precursor do existencialismo. Passou a infância na cidade natal, onde estudou. Em 1880, foi para Madri onde cursou filosofia e letras e doutorou-se com tese sobre a língua basca.

Em 1891, obteve a cátedra de grego na Universidade de Salamanca. Em 1894, Unamuno abandonou o positivismo e aderiu ao socialismo, que abandonou três anos depois. Nomeado reitor da Universidade de Salamanca, em 1901, exerceu o cargo até 1914. Destituído por razões políticas, voltou à reitoria outras vezes. Republicano, escreveu artigo considerado injurioso ao rei Afonso XIII e foi deportado para as

Canárias, 1924. Anistiado, exilou-se na França até 1930. Em 31, com a República, voltou à reitoria. Entusiasmado com os militares do general Francisco Franco, foi destituído em 1936 – início da guerra civil espanhola. Reconduzido pelos franquistas, criticou-os e perdeu o cargo. Disse para os militares: "Vencereis, mas não convencereis". O general Millán-Astray respondeu: "Abaixo a inteligência e viva a morte!", ao que respondeu: "Viva a vida!" e foi preso. Morreu sob prisão domiciliar.

Obras: Paz na Guerra (1895), Névoa (1914); Poesias (1907), Andanças e Visões Espanholas (1922) e os ensaios filosóficos Vida de Dom Quixote e Sancho (1905) e A Agonia do Cristianismo (1925). (Fonte: Pedagogia & Comunicação, p. 3)



Era Miguel, o que não sabia o que fazer com a infância e nem teve merendas no colégio.

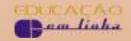
Era Miguel, com o rio Tajo nas costas E a inteligência intacta.

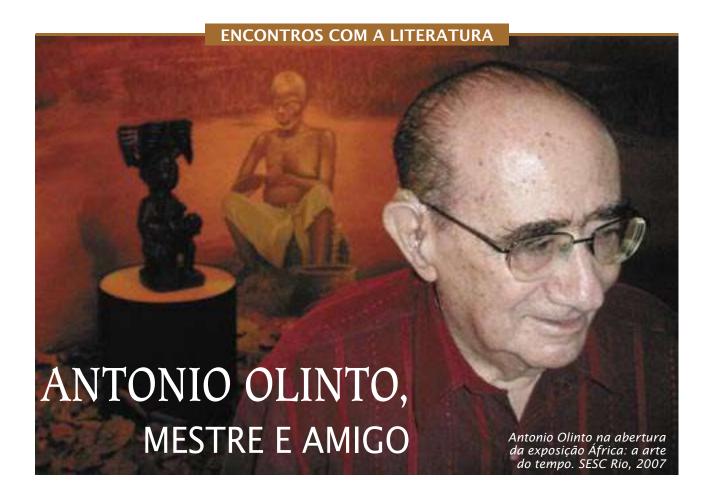
Miguel, o que fazia força de ser pássaro e era um forasteiro de silêncios.

Miguel, o que entortava suas lágrimas e não obedeceu ordem alguma da noite miliciana.

Miguel, que não sabia nada. Nem viver ou morrer. Analfabeto de manhãs. Porque era Espanha.

CARLOS NEJAR
Poeta, ficcionista e crítico
Membro da Academia Brasileira de Letras
e da Academia Brasileira de Filosofia





Angela Lopes

mundo das Letras perde o grande acadêmico Antonio Olinto. Os amigos, já saudosos, dão seu último adeus ao ser humano sem igual, que em seu percurso entre nós era pura doçura, um menino que vibrou durante seus 90 anos de vida, em viagens reais e imaginárias. Une-se, e agora para sempre, à sua grande companheira Zora...

Poeta, jornalista, contista, romancista e crítico literário, também foi Adido Cultural do Brasil na Nigéria (1962) e na Inglaterra (1968). Grande contador de histórias, estar com ele era se deliciar com sua extensa experiência e conhecimento. Viveu cercado de livros e belíssimas peças artesanais trazidas da África, e nesse ambiente simples e profundo, ele recebia as pessoas para longas conversas, quase sempre acompanhadas de guloseimas.

A disseminação da cultura era sua luta diária, e se deliciava ao dar palestras e cursos, passando aos jovens o amor pela literatura, tarefa a que se propunha, incessantemente, entre as horas dedicadas à Academia Brasileira de Letras, à atividade de crítico que o levava à leitura dos livros que compunham a decoração despojada de seu apartamento em Copacabana. Exerceu desde

2001 a função ativa de Diretor Geral do Departamento de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal das Culturas e, por oito anos, foi responsável pelas bibliotecas do Rio de Janeiro, transformando mais de 20 em centros de estudo e literatura, empreendimento que ele pessoalmente realizou ao visitar cada um desses espaços. Uma vida dedicada às Letras no Brasil, ação que por si só merece admiração e profundo respeito ao grande escritor e intelectual que cumpriu uma função social ímpar: levar a cultura aos quatros cantos da cidade do Rio de Janeiro, e a outros tantos lugares do país e do mundo, onde chegou com sua palavra.

Recentemente fundou o Instituto Cultural Antonio Olinto, que, com certeza, se materializará em espaço para cuidar do projeto cultural de sua vida, divulgando sua obra, cuidando da preservação do acervo das peças artesanais trazidas da África e de sua biblioteca, promovendo ações e programas educacionais e culturais à altura do mestre. E, principalmente, divulgando sua obra ainda desconhecida para muitos brasileiros. Necessário também será integrar a obra de Antonio Olinto aos currículos de Letras no Brasil e, para que isto se realize, cabe aos

Mães de Santo recebem Antonio Olinto na abertura da exposição

grandes escritores e intelectuais da Academia Brasileira de Letras uma ação amorosa de apreço e resgate ao seu pensamento.

A despedida a Antonio Olinto torna-se difícil... Lembro nossas conversas sobre literatura, quando da viagem a Juiz de Fora para compor a banca examinadora na defesa da dissertação de mestrado da Professora Claudia Condé, texto sobre a vida e

obra do acadêmico, posteriormente publicado em livro.¹ Nesse encontro inesquecível, regado a boa comida, doces e chocolates caseiros (trazidos para o Rio por Olinto para matar a saudade e prolongar a acolhida afetiva e o gosto da boa comida mineira), discutíamos num pequeno e edênico sítio sobre os personagens de sua obra romanesca. Elegemos, então, Mariana, a personagem feminina mais importante de sua ficção, cuja longa e densa história foi representada na trilogia africana – A casa da água (1969), O rei de Keto (1980), Trono de vidro (1987).2 Mariana merece ser conhecida e estudada pelas universidades brasileiras, pois representa o apreço de Olinto à figura feminina e à força da mulher brasileira de origem africana. Tema em voga atualmente pelos avanços e conquistas legais de incorporar ao Ensino Básico a história e cultura africanas.





Mariana nasce no Brasil e volta à sua origem africana, a Nigéria, e lá prossegue, criando laços indeléveis entre as culturas afro e brasileira. No final da trilogia, a morte da centenária personagem seria iminente, e Antonio Olinto (com seu jeitinho de contador de casos) revela que a editora francesa Marie Pierre profere um pedido "indignado", que ele não consegue negar: "Tu vas tuer Mariana? Ne tuez pas Mariana!" (Você vai matar Mariana? Não mate Mariana!). Decide, então, dar por encerrada sua série africana.

Quando perdemos Antonio Olinto em 12 de setembro de 2009, madrugada de sábado, segundo relato de Beth Almeida – assessora, colaboradora e secretária, amiga incansável e dedicada, que dele cuidou e o acompanhou por longos anos nessa jornada –, sua despedida foi serena e em paz. Ocorreume, então, em meio a dor de perdê-lo, o episódio

com a editora francesa e, tal como ela exigiu a Olinto não fizesse desaparecer Mariana, desejei que Deus não o levasse nunca, ficasse ele eternizado, e, nós, sem a dor da privação de sua palavra amorosa, da grandeza de sua vida e obra, e dessa imensa saudade...

Referências

¹ CONDÉ, Claudia de Moraes Sarmento. Antonio Olinto: o operário da palavra: uma viagem da realidade à ficção. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2004, p. 92.

² OLINTO, Antonio. Trilogia republicada pela editora Bertrand Brasil em 2007.

Angela Lopes

Professora Doutora de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Estácio de Sá



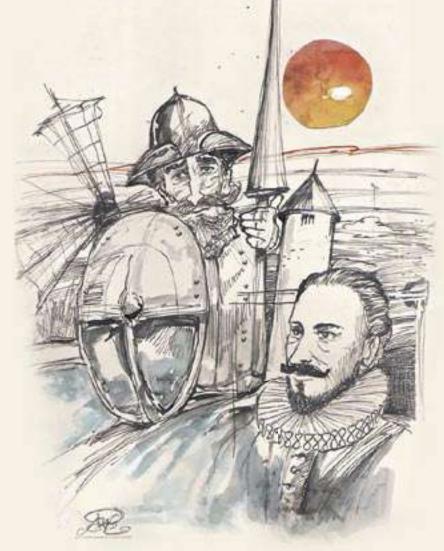
CERVANTES

E A LITERATURA BRASILEIRA*

Ivan Junqueira

oda vez que relemos *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ou sempre que lemos este ou aquele ensaio pertencente à inumerável plêiade de textos críticos da obra-prima de Miguel de Cervantes Saavedra, assalta-nos a renovada sensação do que nela existe de revolucionário ou de fundador, mas também de eterno, de universal, de contemporâneo.

A avassaladora influência de Cervantes no mundo ocidental tem uma de suas razões no papel crucial que ele ocupa entre o crepúsculo da Idade Média e a aurora da Renascença. Muito mais do que as obras de Chaucer e de Rabelais, a de Cervantes situa-se numa encruzilhada e sua decisiva contribuição à gênese do espírito moderno somente é comparável àquela que nos deu o teatro shakespeariano. Já se disse até, como o fez Carlos Fuentes em lucidíssimo ensaio sobre os múltiplos níveis de leitura que se justapõem no Quijote, que "embora não tenham sido a mesma pessoa, talvez Miguel de Cervantes Saavedra e William Shakespeare tenham sido o mesmo escritor, o mesmo autor de todos os livros", suposição que, não fossem os distintos calendários da Espanha e da Inglaterra, teria apoio na data de falecimento de ambos: 23 de abril de 1616. Assim como Shakespeare, Cervantes está acuado entre a maré montante da Renascença e o refluxo da Contra-Reforma. A ele só restava uma única tábua de salvação para mantê-lo à tona: Erasmo de Roterdam, com vasta influência na Espanha do século XVII, cabendo lembrar - como o fez Carlos Fuentes – que a educa-



ção formal de Cervantes deve muito a Juan López de Hoyos, um dos maiores erasmianos da época. Três temas são comuns ao filósofo e ao romancista: a dualidade da verdade, a ilusão das aparências e o elogio da loucura.

A obra de Cervantes está situada no período de transição histórico-filosófica que corresponde ao ponto de tangência entre a baixa Idade Média e as primeiras luzes da Renascença. A derrota de Dom Quixote é a derrota da fé num mundo já sem fé, ou o protesto da vida contra a razão, o que carac-

terizaria a personagem cervantina como um herói da fé idealista contra o racionalismo utilitário. Apesar desse idealismo platônico, que tem raízes no neoplatonismo de Leone Hebreo, Cervantes é realista. O mito cervantino, na interpretação de Menéndez Pelayo, teria restabelecido os direitos à realidade, e o seu caso literário teria sido assim análogo ao do romance picaresco.

Cervantes é um idealista cuja consciência lhe ensina que a sua fé é pura ilusão diante da realidade, e esta convicção chegará à profundidade do idealismo filo-



sófico de um Descartes ou de um Kant, quando Dom Quixote diz a Sancho Pança que a bacia de um barbeiro é o elmo de Mambrino. Ele foi capaz de transformar o seu protesto de humanista plebeu contra o Barroco aristocrático numa visão humorística da vida, e foi esse humor que lhe permitiu resolver a contradição entre a prosa e a poesia, entre a ficção e a verdade, entre a realidade e a ilusão, ou seja, o problema que levaria à loucura o autor da maior obra da cavalaria cristã, o *Torquato* Tasso, talvez o modelo daquele fidalgo enlouquecido pela leitura das novelas de cavalaria e que só recobra a razão às vésperas da morte, quando a fé o abandona. Pode-se dizer,

aqui, que para um homem da estirpe de um Dom Quixote recuperar a razão equivaleria à suprema loucura. O fenômeno Cervantes é muito mais complexo do que se imagina. Entendê-lo apenas como realista é compreender de forma leviana o realismo, que nele não é o resultado de uma operação de espírito, mas antes um método para corrigir o falso idealismo, para resgatar a verdadeira cavalaria, a do *milles christianus* de que nos

Ninguém ignora a profunda e duradoura influência que o *Dom Quixote* exerceu na literatura ocidental. Afinal de contas, Cervantes é o criador do romance moderno, e já se disse, como o fez o escritor norte-americano Lionel Trilling, que "toda prosa de ficção é uma variação sobre o tema de *Dom Quixote*", ou seja, o problema da aparência e da realidade. Semelhante é a opinião do crítico norte-americano Harry Levin, para quem o *Dom Quixote* é o "protótipo de todos os romances realistas", porque trata da "técnica literária da desilusão sistemática".

Ao Brasil, como de resto em toda a América Latina, o *Dom Quixote* chega durante o florescimento do Barroco, cujos conceitos e práticas foram trazidos pelos colonizadores portugueses e espanhóis. Na época da Conquista, o Brasil só conhece a Idade Média e a Renascença graças aos seus desdobramentos espirituais e artísticos, como o foram o Barroco tardio, o Maneirismo e o Iluminismo. O Cervantes que nos alcança é o da vertente realista do Barroco, ou seja, aquela de que se alimentam a literatura picaresca e a sátira de costumes. Não surpreende, assim, que a primeira manifestação de influência do *Dom Quixote* entre nós possa ser percebida no poeta satírico Gregório de Matos, que domina toda a literatura barroca durante o século XVII,



Erasmo de Rotterdam, por Hans Holbein, o jovem (1497/8 -1543)

num poema escrito entre 1684 e 1687:

Uma aguilhada por lança Trabalhava a meio trote. Qual o moço de Dom Quixote A que chamam Sancho Pança.

Ainda neste mesmo poeta há outra referência a Cervantes no soneto que ele dedicou ao "Tabelião Manuel Marques", cujo verso final diz que "manhas tem de Dom Quixote". E no século XVIII o dramaturgo Antônio José da Silva, cognominado "O Judeu", condenado à fogueira pela Inquisição, escreveu a ópera jocosa Vida de Dom Quixote de *la Mancha*, composta em duas partes e estreada em outubro de 1733 no Teatro Beira Alta, em Lisboa.

Mas o século XVIII, sobretudo em sua segunda fase, está dominado pela Ilustração francesa e o Iluminismo racionalista, que exerceram forte influência na literatura brasileira, em particular sobre os representantes do Arcadismo e da chamada Escola Mineira, tendo à frente Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, cujas matrizes e modelos pertencem à estética clássica de Anacreonte, Píndaro, Virgílio, Horácio, Ovídio, Sannazaro, Petrarca e Camões. O Arcadismo não deixa de beber em fontes espanholas, mas todas posteriores a Cervantes, como as do cultismo de Góngora e do conceptismo de Quevedo e Gracián, embora conceptista tenha sido Lope de Vega, que é contemporâneo do autor de Dom Quixote. No Romantismo, que, entre nós, se seguiu ao Arcadismo e se opôs ao neoclassicismo do século XVIII, arrefeceu o interesse por Cervantes na nossa literatura.

A influência de Cervantes retorna à literatura brasileira com o advento do Realismo e do Naturalismo. Assíduo e atento leitor do *Dom Quixote* foi Machado de Assis, o maior dentre todos os nossos escritores e que o lia com frequência numa edição anotada por Dom Eugenio de Ochoa, publicada em Paris pela Livraria Garnier. O interesse do escritor pela obra-prima cervantina já era visível mesmo antes da consolidação da estética realista, mais exatamente durante o período de produção da terceira e última geração romântica, como se pode observar num poema de exaltação ao conhaque, publicado na *Marmota Fluminense* em 12 de abril de 1856, no qual se lê:

Cognac inspirador de ledos sonhos, Excitante licor do amor ardente, Uma tua garrafa e o Dom Quixote É passatempo amável. Machado de Assis alude a Cervantes e ao *Dom Quixote* inúmeras vezes em sua obra ficcional, particularmente no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, nos contos "Teoria do Medalhão",

incluído em *Papéis avulsos*, de 1882, e "Elogio da vaidade", pertencente ao volume *Páginas recolhidas*, de 1889, além de diversas crônicas de jornal publicadas na segunda metade do século XIX. Numa delas, datada de 1876, Machado de Assis propôs "a organização de uma companhia literária, no Rio de Janeiro, somente para editar *Dom Quixote* com as famosas ilustrações de Gustave Doré".

No início do século XX foi renovado esse interesse por Cervantes graças a uma famosa palestra do poeta parnasiano Olavo Bilac, depois publicada em espanhol e coligida no volume *Conferências literárias*. Em 1936, outro notável leitor, Monteiro Lobato, publica o seu *Dom Quixote para crianças*. É de 1951 o ensaio "Com Dom Quixote no folclore brasileiro", de autoria de Luís da Câmara Cascudo, incluído na 1.ª edição integral da obra de Cervantes entre nós, a cargo da Editora José Olympio, a mais poderosa e prestigiada do país naquela época. O fascínio pelos temas cervantinos pode ser ainda rastreado em ensaios de diversos autores, incluindo Augusto Meyer, Pinto do Carmo, Oliveira e Silva, Osvaldo Orico, Francisco Campos, Otto Maria Carpeaux e Josué Montello.

Também a prosa de ficção que se escreveu no século passado no Brasil revela, em alguns casos, inequívoca influência do *Dom Quixote*. Prova disso é o romance *Fogo morto*, de José Lins do Rego, pu-

blicado em 1943 e no qual o personagem Vitorino Carneiro da Cunha é uma espécie de Dom Quixote do sertão nordestino. Além deste, quatro ficcionistas se deixaram embeber pelos temas cervantinos: Lima Barreto, Dalton Trevisan. Autran Dourado e Ariano Suassuna. Entre os poetas brasileiros contemporâneos que pagam algum tributo ao mito de Cervantes, lembrem-se Alphonsus de Guimaraens, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e, mais do que qualquer outro, Carlos Drummond de Andrade, talvez o major dentre todos os poetas de nossa modernidade, que nos legou, sob o título de "Quixote e Sancho, de Portinari", um conjunto Sagração (...) A Mancha inteira é calma. A chama oculta arde nesta fremente Espanha interior. (...) C. D. A.

de 21 poemas originalmente escritos para um livro de arte com desenhos do grande pintor Portinari e depois recolhidos na coletânea poética *As impurezas do branco*, publicada em 1973.

A obra de Cervantes povoa o imaginário dos poetas, dos ficcionistas, dos historiadores, dos sociólogos, dos juristas e dos críticos literários. Mas foi em dois extensos e notáveis ensaios que a verdadeira dimensão romanesca e o mais profundo significado filosófico e literário de Dom Quixote encontram a mais cabal compreensão entre nós. O primeiro desses ensaios é o que escreveu Clodomir Vianna Moog, sob o título de "Decadência do mundo medieval: Cervantes", incluído no volume *Heróis da decadência*, que se publicou em 1964 e no qual o autor de Dom Quixote é estudado ao lado de Petrônio e Machado de Assis. O outro ensaio, originalmente uma conferência pronunciada no Rio de Janeiro por ocasião do quarto centenário do nascimento de Cervantes, é de autoria de San Tiago Dantas e foi publicado em 1948 sob o título de Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental.

Vianna Moog analisa Cervantes sobretudo dos pontos de vista do humor, do idealismo puro e do conflito entre o ideal e a realidade. Comenta ele a certa altura: "Enfim, tornara-se também madura a antiga Ibéria para a floração do humor. E é precisamente na cavalheiresca Espanha que, por uma singular fatalidade, há de aparecer um grande, um autêntico, um insuperável humorista, quiçá o maior de todos os tempos: Cervantes." E logo adiante: "Não, não há exagero. Cervantes é o maior de todos os humoristas.

Com ele o humor se integra em todos os caracteres com que ainda hoje se apresenta."

Observa ainda o ensaísta que no humor de Rabelais, como no de Petrônio, "encontra-se apenas aquilo que se chama o senso do contrário", enquanto no de Cervantes "há mais do que isso: há o que Pirandello denomina sentimento do contrário". É bem de ver que, diante de um cavaleiro munido de lança, viseira erguida, tendo por elmo uma bacia de barbeiro e percorrendo o mundo a doutrinar sobre a necessidade de restabelecer os ideais da cavalaria andante, Rabelais, como pondera Vianna Moog, "não seria capaz de conter aquela gargalhada ostentória que o celebrizou. Cervantes é diferente: adivinha a alma do cavaleiro e



D. Quixote, ilustrado por Gustave Doré e gravado por H. J. Pisan, Paris - Hachette, 1863



D. Quixote e Sancho Pança saindo para aventuras, do conjunto de 21 desenhos a lápis de cor de Portinari, 1955-6. Acervo eletrônico: Projeto Portinari. Originais: Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

sente-se que no seu riso há um sentimento de imensa compaixão pelo ridículo de Dom Quixote".

Outro grande ensaio a que aqui me referi é o que escreveu San Tiago Dantas sob o título de Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental, no qual o herói cervantino é tratado como símbolo do sentido que o próprio Quixote adquiriu ao refletir-se na consciência ocidental, nela se tornando uma "fábula construtiva" e um "episódio exemplar". Sublinha o autor do ensaio que ficamos perplexos diante "da irresistível comicidade do Quixote", esse "homem sem sorriso, esse modelo de gravidade, essa regra de comedimento e de pudor, cujas ações jamais deixaram de ser um móvel justo, ainda que ilusório, em um ser que pacientemente sofreu e testemunhou por tudo que se impôs a si mesmo, é uma fonte indiscutível, permanente, irresistível de riso". Segundo San Tiago Dantas, o que fez Cervantes foi extrair o sentido de um tema literário que já se encontrava esgotado, transformando-o em mitologia e, assim, reencontrando o tempo perdido.

Cabe talvez a Ortega y Gasset, como salienta San Tiago Dantas, ter dito a palavra que nos decifra a explicação da comicidade do Quixote quando escreve, em suas Meditaciones del Quijote, que "do querer ser ao crer que já se é vai a distância do trágico ao cômico. Esse é o pacto entre o sublime e o ridículo". Ou, em outras palavras, querer salvar é sublime, mas julgar-se um salvador é ridículo. "Eis por que", ensina o ensaísta brasileiro, "nos servimos da expressão quixotismo, ora pra exaltar uma virtude, ora para denunciar uma fraqueza". O quixotismo não é uma forma perene do heroísmo espanhol, mas é sem dúvida, sustenta o ensaísta, "a mais pura e original, e a que, em certo sentido, representa a síntese da tradição heroica com o cristianismo".

O amor de Dulcinéia del Toboso – símbolo e síntese do amor cavalheiresco - é, de acordo com o ensaísta brasileiro, um dos pontos de partida para a compreensão do amor, tal como o tem entendido o espírito moderno". Segundo San Tiago Dantas, o amor moderno se revela, sobretudo, em duas vertentes fundamentais: "o amor do Dr. Fausto por Margarida, ou o amor titânico; e o amor de Dom Quixote por Dulcinéia, ou o enamoramiento". Diz ainda o ensaísta brasileiro: "A fidelidade − o polo para onde tende o ideal de amor − é o apanágio do amor do Quixote. O amor de Fausto, o amor titânico, é infiel, pois em meio às satisfações perfeitas do amor, no peito do homem titânico medra o desejo de libertarse." Para Santiago Dantas, o que o Quixote nos transmite é "uma lição de purificação do mundo pelo heroísmo, não por um heroísmo de tipo hercúleo, mas por um outro feito de fé inatingível, de pureza perfeita, e por um atributo que a todos resume – o dom de si mesmo". É esse dom que salva o Quixote, levando-o a triunfar de seus fracassos e enganos pelo exemplo que semeou na consciência dos tempos futuros.

Como já se disse aqui, é com Dom Quixote que nasce o romance moderno, ou o embrião de todos os romances realistas, já que André Malraux o pretere nessa condição de primazia a La Princesse de Clèves, de madame Lafayette, pois teria sido este o primeiro romance moderno na medida em que se lhe reconhece como o primeiro romance psicológico, interior, constituído em torno das razões do coração. Mas o Dom Quixote dá início a algo muito maior. E aqui recorro, pela última vez, a Carlos Fuentes. Ele se pergunta: "Será que a Idade Moderna começou com a queda de Constantinopla para os turcos em 1453, a descoberta do Novo Mundo em 1492, ou a publicação por Copérnico de seu Das revoluções das esferas celestes em 1543? E em seguida responde: "De qualquer maneira, todas as vezes que eu tive de escolher, sempre respondi que, para mim, o mundo moderno começa quando Dom Quixote de la Mancha, em 1605, deixa a sua aldeia e parte para o mundo, e descobre que o mundo não é parecido com o mundo sobre o qual ele andara lendo."

* Síntese da Conferência pronunciada na Sala Valle-Inclán, do Círculo de Belas-Artes, em Madri, em 20 de junho de 2005, por ocasião das comemorações do quarto centenário de publicação da primeira parte do Don Quijote de la Mancha, de Cervantes

Ivan Iunqueira

Poeta, ensaísta e tradutor

Membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filosofia

Autor, entre outros, de Poemas reunidos, O outro lado (poesia); O fio de Dédalo, Cinzas do espólio (ensaio); e De poesia e poetas (tradução)

Coração Andarilho – um excerto*

Nélida Piñon

que seria a Espanha para mim aos 10 anos? Um país que inicialmente se resumia a uma terra chamada Galícia, povoada de lendas e seres inquietos, dispostos a partir em busca de novos territórios. Habitantes, no entanto, movidos pelo instinto da volta, alimentados pelo fervor da saudade. Tendo como desculpa a origem celta, indomáveis desbravadores do imaginário. Galícia recebeu-me ao longo de dois anos. Uma travessia cumprida através do meu crescimento físico, das descobertas incessantes, das mudanças sazonais, da conquista de duas línguas aprendidas simultaneamente, o galego, com paladar montanhês, que se fundiu um dia com o português, e o castelhano, altivo e descampado. Ambas as línguas impregnaram-me a sensibilidade para o viver linguístico de outros povos. Afinal, a língua abranda e acentua os sentimentos, precede ao ato de criar. Ou será a criação um ato tão autônomo que exige da língua uma expansão voluptuosa em consonância com as expectativas da arte?

Em Cotobade, onde vivíamos, não havia recanto proibido, eu estava autorizada a pisar o que os pés alcançassem. Ia sozinha aos montes, acompanhando o gado. Cercada de carvalhos e toxo, a vegetação rasteira salpicada de verde e amarelo típica de Cotobade, que haviam presenciado a vida a passar, eu desenvolvia uma vigília atenta. Para que besta e humanos não me atingissem.

Às vezes, acreditava ver uma sombra atrás das árvores, anunciando o perigo. Eram os lobos que, no inverno, perseguidos pelo vento norte, com escassez de alimento, acercavam-se sem fazer dano, só os caninos, de longe, brilhavam.

Antes de sair da casa da avó Isolina, a mãe preparava-me o lanche, de pão preto, presunto, queijo e frutas, além

do canivete. Confiava que o alimento me traria ao anoitecer de volta a casa. E não seria difícil porque dominava a redondeza da Porta Carneira, a casa de pedra, de construção antiga.

Os detalhes, em geral, que eu ia assimilando, expressavam uma cultura que resistira às intempéries, enquanto assimilara a presença das hordas étnicas. A história, presente no cotidiano, emocionava-me de tal forma que ia para a cama arrastada, contra a vontade, resistindo a interromper a odisséia de cada dia. Minha expectativa era galgar no dia seguinte árvores, montanhas, animais, ouvir histórias intermináveis. Vivia em um estado febril, fazendo da memória uma máquina impedida de esquecer o que fosse. E saberia eu, nos anos seguintes, selecionar o que me faria falta no futuro?

A partir de agosto, com as festas de verão, a vida se intensificava. A cada domingo havia que se deslocar para a aldeia cujo calendário celebrava o seu santo, o padroeiro do local. A protetora de Borela era Nossa Senhora de "Dolores", cuja

comemoração atraía amigos e curiosos. A festa começava com o leilão em que as famílias disputavam o privilégio de carregar sobre os ombros o andor com a santa em destaque. Após a missa, a praxe era a reunião no átrio, quando se dançava ao som dos gaiteiros contratados para esta finalidade.

No átrio, designavam-me a liderar os solos coreográficos que ditavam a pauta a ser copiada pelos demais membros do grupo, que não excederia uns dezesseis partícipes. A função, intitulada de "sacar los puntos" variava segundo a imaginação de quem comandava.

Ao almoço, a Porta Carneira abria-se para os convidados. A mesa abundava com o cozido, a melhor iguaria que a casa podia oferecer aos visitantes.



A escritora com os pais Carmen e Lino

As festas, quase medievais, pertencentes à comunidade, enfeitavamse com flores, guirlandas, bandeiras, e havia fogos de artifício. Também leilões, feiras, exibições, comidas típicas, sem falar nas gaitas de foles.

Chamada de "a brasileira", eu participava intensamente dos festejos. Lidava com o tesouro das lavouras galegas, com as práticas camponesas, intuindo que aquele povo, condenado ao pungente esforço de arrancar da terra milho, batata, nabicas, também sabia rir, contar histórias, fruir o tempo, conquistar a América. E ainda amava as vacas, os porcos louros, gigantes como Teseu. Alguns destes

suínos atingindo a marca de trezentos quilos de carne e gordura. Tal circunstância não lhes prejudicando a elegância, quando seguiam andando em direção ao rio. Pois, ao contrário do que se acreditava, tinham índole limpa, amavam a água. Banhavam-se longamente à beira do rio, fazendo companhia às lavadeiras.

Em novembro, sob o rigor do inverno, fui con-

vocada a testemunhar as imolações daqueles animais. Embora quisesse poupar os porcos da morte, eles foram levados ao holocausto. Ao lado deles, praticamente cerrando os olhos



Nélida adolescente em Cotobade, Galícia



Tocador de gaita de fole. Hendrick Terbrugghen. 1624

derramei lágrimas que ainda hoje deslizam pela face.

A cerimônia do sacrifício, que ocorria no interior do moinho. ao lado do rio, a caminho da Gesteira, obedecia a um ritual minucioso e hierarquizado que assimilei inicialmente horrorizada, até compreender a sabedoria de toda a poupança. Com o aproveitamento total do animal, até mesmo do sangue que, ao jorrar devagar do pescoço perfurado pelo facão, longo e fino, servia para fazer panquecas com açúcar ou morcelas. Tais cautelas assassinas justi-

ficando-se para evitar derrames que conspurcariam a carne. Atos originários de uma cultura que, ao impedir qualquer desperdício, permitira àquela gente sobreviver ao longo dos séculos.

Estranhei a matança. A perda dos seres que me ensinaram a amar o grotesco. Era natural que eu reagisse, pois viera de uma terra em que plantando tudo se reproduz, de fartas colheitas trimestrais e de árvores com sessenta metros de altura. Era comum sentar-me no final da tarde ao lado dos velhos à beira da morte, cobrando-lhes histórias que podiam ser de um bisavô, vizinho, bandoleiro, do repertório da guerra civil. Exigia deles lendas imortais, que eu transportasse comigo ao voltar ao Brasil. Cada velho adicionando às narrativas as próprias versões dos fatos, já que assim se reproduziam as histórias oriundas da boca faminta e maliciosa dos grandes rapsodos populares.

E, enquanto eles davam início a uma narrativa sem tempo certo para encerrar-se, fui aprendendo que só saberia narrá-las no futuro, e com relativa fidelidade, se me convertesse na escritora que, a pretexto de falar de mim, estivesse, de verdade, falando da coletividade, que é a única narrativa que merece subsistir.

NÉLIDA PIÑON

Escritora

Membro da Academia Brasileira de Letras Autora, entre outros, de Vozes do deserto, Aprendiz de Homero, Coração andarilho (Ed. Record) *pp. 96-99

Coincidências nada coincidentes entre Lazarillo e Riobaldo

(ou decifrações de Grande Sertão: Veredas)

CECILIA COSTA

omances de gesta, picarescos, de cavalaria, Quijote. O passado ou a gênese da prosa impregna nosso moderno *Grande Sertão: Veredas*, do fazedor de palavras João Guimarães Rosa. E justamente uma palavrinha talvez seja a chave para essas influências medievais e renascentistas: a mítica *nonada*. Ela se encontra logo no prólogo do Lazarillo de Tormes, o romance pícaro anônimo, de meados do século XVI, que trouxe as ruas da Espanha para a narrativa e transformou os cavaleiros, suas amadas, as bruxas e os dragões em mendicantes, cegos, cônegos, escudeiros, mulheres de vida fácil e arciprestes corruptos e corruptores.

Sim, logo no prólogo, em sua conversa com Vossa Mercê, Lazarillo afirma que seu relato não passa de ninharia ou bagatela, mas que, mesmo assim, pode atrair o gosto dos ouvintes e leitores. Eis o dito: "E tudo vai desta maneira: que confessando eu não ser mais santo que meus vizinhos, desta nonada, que neste grosseiro estilo escrevo, não me pesará que tomem parte e se folguem com isto todos os que nela algum gosto acharem, e vejam que vive um homem com tantas fortunas, perigos e adversidades".

Também Riobaldo Tatarana viverá seu destino em perigo e adversidade, e contará uma nonada

que nada tem de inútil ou de pouco importante relato. Se Lazarillo revolucionou a ocidental narrativa para todo o sempre, com sua falsa narrativa pobre, extremamente rica, Rosa, com seu romance de batalhas milenares, no qual criou um léxico próprio, marcou com uma imensa cicatriz criadora o século XX.



Lazarillo de Tormes - reprodução

Lazarillo, o pequeno, desditoso Lázaro espanhol, será um dos primeiros narradores a contar sua história na primeira pessoa, para um senhor provavelmente de casta aristocrática tomado de curiosidade quanto às peripécias de um andarilho marginal, no sentido literal da palavra, ou seja, daquele que viveu à margem da sociedade até nela conseguir se inserir. Também Riobaldo, o jagunço, o homem do pacto com o Diabo, da luta entre o

Bem e o Mal, conta, em primei-

ra pessoa, sua longa história para um ouvinte mais nobre, com carta de doutor. E acabaria a vida no remanso ou bem-bom de pequeno proprietário rural, tendo conseguido a muito custo alçar voo em sua cerrada sociedade sertaneja ou verediana.

E as coincidências não param aí. Existe uma brincadeira logo no início de nosso Lazarillo/Lazarilho com os romances de gesta hispano-americanos que se espelhará no nome de Riobaldo. Muitos cavalheiros nobres foram bastardos



Capa da Edición de Burgos, 1554. Convite para relançamento da obra, em Toledo

jogados ao rio por suas mães. É o caso, por exemplo, de Amadis de Gaula, cuja mãe, a princesa Elisena, ficou grávida ainda fora dos laços do matrimônio com o rei Perion e teve que unir os prantos de suas lágrimas de embuchada solteira às águas de um rio, onde jogaria o filho natural. Um Moisés.

Já Lazarillo teve mãe e pai casados, ou pelo menos a dividirem a mesma moradia. Mas diz em seu Tratado Primeiro que nasceu dentro do rio Tormes, e que deste rio tomou o sobrenome. O pai era moleiro de uma moenda próxima ao rio e a mãe pariu a criança na azenha, ou seja, no moinho de roda movido a água, água do rio Tormes. "De maneira que com verdade posso dizer-me nascido no rio", conta o herói picaresco.

E nosso Riobaldo? Não nasceu num rio, mas traz o rio no nome. É um homem fluvial. Homem com palavras que correm como rio. E o Baldo? Há quem tenha ligado baldo a "em vão". Um rio que correria em vão, no sentido de incessante, sem parar. Mas Baldo também lembra Balder, o herói mitológico germânico, filho de Frida e de Odin. E em italiano a palavra, muitas vezes usada como nome, quer dizer afoito, destemido, aguerrido. Um rio guerreiro, ousado. Um rio aventureiro. Rio heroico que atravessa trilhas, capões e veredas. As veredas das 17 línguas com as quais Guimarães Rosa

costumava brincar, montando enigmas para o seu leitor. Criando o seu próprio esperanto.

E o que mais haveria de comum entre o relato do hispânico Lazarillo e o do brasileiro Riobaldo? É um relato de viagem, travessia, peripécias. Viagem pelo mundo. Pela Espanha, pelo coração do Brasil. E é um relato contado labirinticamente. As frases são curtas, ritmadas, mas nem sempre costumam ser diretas. Muitas delas são frases invertidas, nós górdios a serem cortados, mistérios. Muitos verbos ficam no final da frase, fugindo da sintaxe portuguesa ou espanhola. E existe, tanto na narrativa do século XVI quanto na narrativa do século XX, uma falsa simplicidade ou falta de erudição. Lazarillo cita Cícero, Plínio, o Moço, fábulas de Aviano. Parodia a Bíblia. E Riobaldo tem muito mais, é claro, em seu linguajar, do que a cultura de sua terra. Galicismos, anglicismos, germanismos. São os bobos ignorantes que de bobos nada têm.





Desenhos: Poty

Teria Guimarães Rosa lido o Lazarillo? O mago de Cordisburgo não mais está aqui para nos responder, mas que leu tudo que lhe caía nas mãos todos nós o sabemos. E que se deixou embeber dos primeiros relatos prosaicos do cânone literário ocidental e amava os romances de cavalaria, a começar por Arthur e sua Távola, basta lê-lo para concluir que sim. O que são todos os relatos rosianos de vaqueiros e suas amadas, no sertão de Minas Gerais, além de novos relatos de armados cavaleiros medievais e suas damas? E a mulher cavaleiro? Como esquecer Diadorim-Reinaldo?

Vilma Guimarães Rosa, em suas muitas acontecências, conta que seu pai se inspirou, ao escrever o cinquentenário Grande Sertão, num fato verídico. Em suas andanças, teria conhecido uma rapariga que gostaria de ser vaqueiro como seus irmãos. E que se ajaezava de couro e garrucha. Pode até ser. Tudo pode ser, tudo pode acontecer neste nosso mundão de mistérios e vivências. Santos e demônios. Homens e mulheres. Mas e a influência de Bradamente (irmã de Reinaldo), Clorinda, Camilla, Pentasileia? Todas as mulheres cavaleiros da Idade Média, dos romances de gesta e das epopeias?

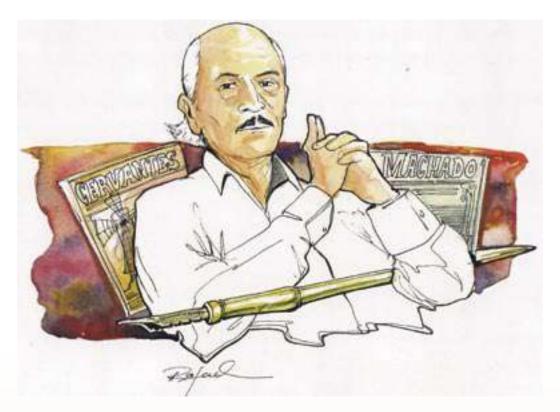
Sim, como esquecer as valentes guerreiras criadas por Tasso, Ariosto, Virgílio e Homero? Coincidências? Não

há coincidências sobre o chão de nosso planeta azul. A cena final do combate entre a persa Clorinda e o cruzado Tancredo (amigo do cruzado Reinaldo), em *Jerusalém Libertada*, é similar demais para não ser citada. Clorinda, o Cavaleiro Negro, somente ao morrer revela-se a seu amado Tancredo no esplendor da esmagadora beleza da mulher que era. Somente após ser despojada de sua armadura e armas, Clorinda floresce em seu sexo. Quando já era tarde demais para o amor. Exatamente como Diadorim. E isso é apenas o princípio, a superfície. Muito mais Rosa nos deixou para descobrir em seus hieroglifos ou criptogramas. Ninharias, bagatelas reluzentes e profundas. Ouro de tolo, vaga-lumes, fogos-fátuos. Nonadas.

CECILIA COSTA JUNQUEIRA

Jornalista e escritora

Autora de Odylo, um homem com uma casa no coração, Damas de copas e Julia e o mago



Carlos Fuentes, leitor de Machado

Nelson Rodrigues Filho

arlos Fuentes é admirável leitor. Dele é competente leitura de outros dois grandes leitores, Miguel de Cervantes e Machado de Assis. Este seria o herdeiro latino-americano do narrador espanhol. Em entrevista concedida, em 2005, à Folha de São Paulo, diz Fuentes: "... Cervantes tem, no século XVIII, dois seguidores, Laurence Sterne (1713-1768), com Tristam Shandy, e Denis Diderot (1713-1784), com Jacques, o fatalista (...). Mas a herança do espanhol, a do livro que se sabe livro e do livro que se funda na imaginação literária, só tem um expoente no século 19, na América Latina, que se chama Machado de Assis". Ajuda, ainda, a desfazer o ponto de vista – repetido ad nauseam – do Machado realista. Para o entrevistado, "... o resto do continente se empenhou primeiro na novela romântica, depois na novela realista e na novela naturalista. O único que quebra esse ciclo e aparece como rebelde quixotesco é Machado de Assis".

Em outra entrevista, agora no *Estado de São Paulo* (09.11.2008), Fuentes aproxima Cervantes e Shakespeare, mortos na mesma data (23.04.1616), identificando-os na capacidade de "expressar com bastante intensidade as complexidades da condição humana", o que, aliás, é o caso de Machado.

Machado era grande leitor, capaz de transformar a leitura em escritura, apropriando-se do discur-

so do outro, no que dá razão a Bakhtin, para quem só o texto adâmico seria original (apropriar-se, tornar próprio o estranho – Ricoeur).

Machado aconselha: "Voltemos para a realidade, mas excluamos o Realismo, e assim não sacrificaremos a verdade estética". Acolhe um princípio de dialogismo textual, "... pode [o escritor] ir buscar a especiaria alheia, mas há de se temperar com o molho de sua fábrica". Confessa tirar de cada coisa uma parte e fazer o seu ideal de arte, que abraça e defende. Justifica: "Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável que fala a todos os homens e a todos os tempos".

Ratifica-se aí a convivência necessária do par leitura-escritura, recuperado o sentido original de *legĕre* (ler, eleger, selecionar, apropriar-se do sentido etc.), a conferir razão a Kristeva e Bakhtin, parceiros na crença de que um texto é a absorção e transformação de outros textos.

A "especiaria alheia" traz um amplo espectro. Inclui os clássicos gregos e latinos, a *Bíblia*, Rabelais, Poe, portugueses como Camões, Frei Luís de Sousa, João de Barro, Camilo, com o molho filosófico de Schopenhauer, Pascal e Montaigne.

De Shakespeare e Cervantes, herdou Machado a influência na concepção e técnica literária e estilística. Mas no humor, é Cervantes que se destaca, acima de Swift, Sterne e Xavier de Maistre, não fosse D. Quixote obra preferida, ao lado da Bíblia, Prometeu Acorrentado e Hamlet.

Cervantes é também grande leitor. Como Machado, exercita a sátira e, especialmente, a paródia. Dom Quixote é um leitor obsessivo da novela de cavalaria.

O título do texto de Carlos Fuentes antecipa o parentesco entre os dois escritores: Machado de La Mancha (México: Fondo de Cultura Econômica, 2001). Lá o autor afirma que "Machado es un milagro y los milagros, le dice don Quijote a Sancho, son cosas que rara vez suceden. No obstante, milagro dado, ni Dios lo quita". A crença de que ser espanhol era ser retrógrado, e ser civilizado, moderno e democrático teria que ser ianque, francês ou britânico, mediocrizou a produção novelística da América Latina, no século XIX, renascida apenas com Borges, Astúrias, Carpentier e Onetti. Machado teria, ao contrário, sustentado um milagre no paradoxo de assumir a lição de Cervantes, a tradição da Mancha que haviam esquecido, a despeito das homenagens que rendiam a Quixote. Diferentemente do que fizeram os que achavam que o moderno excluía o passado e negavam a tradição, "su obra está permeada de una convicción: no hay creación sin tradición que la nutra, como no habrá tradición sin creación que la renueve".

O milagre, então, teria sido o Brasil ter dado a sua nacionalidade, língua e imaginação ao maior — e solitário — romancista do século XIX, Joaquim Maria Machado de Assis, que teria assumido a lição de Cervantes, a tradição de La Mancha esquecida, embora o *D. Quixote* fosse a pedra fundamental do romance como este evoluiu desde o século XVII.

Fuentes norteia a leitura por dicotomia original: a tradição de La Mancha X a tradição de Waterloo. A primeira – inaugurada por Cervantes como "un contratiempo a la modernidad triunfadora, una novela excêntrica de la España contrarreformista, obligada a fundar outra realidad mediante la imaginacción y el lenguage, la burla, la mezcla de gêneros", continuada por Sterne em Tristam Shandy, onde se destaca o jogo temporal e a poética da digressão, e por Jacques, o fatalista, de Diderot, em que a aventura lúdica e poética consiste em oferecer um repertório de possibilidades, um menu de alternativas para a narração. A tradição de la Mancha teria sido interrompida pela tradição de Waterloo, a res-

posta realista à saga da Revolução francesa e o império de Bonaparte. O movimento social e a afirmação individual teriam inspirado Sthendal (Sorel lia, em segredo, uma biografia de Napoleão), Balzac (Rastignac, um Bonaparte dos salões parisienses), Dostoiévski (Raskolnikov tem um retrato de Napoleão, como única decoração de seu quarto). Fuentes opõe, então, a imaginação do paradoxo (jogo temporal, poética da digressão, menu de alternativas e possibilidades da narração, fundação de realidade e linguagem, autocelebração como ficção: a vida como texto, que se faz na medida em que é escrito e lido, descende de outros livros) à imaginação da razão (texto expressão da realidade, surgido do contexto social). Waterloo é séria, seus personagens são reais, lê o mundo. La Mancha é ridícula, os personagens são leitores ideais, é lida pelo mundo. É o caso de D.Quixote, Tristam Shandy, Jacques, o fatalista e Brás Cubas.

Lembra Fuentes que o narrador de *Brás Cubas* reclama, para inscrever-se em uma tradição, a de leitor de *Tristam Shandy*, mas este, por sua vez, se reclama da tradição de *Dom Quixote*.

Para ele, "com a pena do riso e a tinta da melancolia" é a frase essencial do romance manchego *Memórias póstumas...* Se a admiração de *Tristam Shandy* por *Dom Quixote* se baseia no humor cervantino, nascido do fato de descrever pequenos eventos com a pompa circunstancial geralmente reservada aos grandes acontecimentos, o humor machadiano iria além do de Cervantes e Sterne, ao narrar pequenos feitos com a mescla do riso e da melancolia, resolvida, em mais de uma ocasião, em ironia e presentes os elementos carnavalescos, que Bakhtin atribui às grandes prosas cômicas de Rabelais, Cervantes e Sterne. Disso seriam exemplos os encontros picarescos com o filósofo-trapaceiro Quincas Borba, o *vaudeville* dos encontros com a amante secreta

Virgília, a maneira como esta usa a religião, os retratos satíricos da sociedade carioca e da burocracia brasileira.

Carlos Fuentes considera que Machado de Assis – "o milagroso Machado", o "Machado de La Mancha" – é um antecipador do mundo da imaginação e da ironia, da mestiçagem e do contágio, em um mundo ameaçado cada dia mais pelos verdugos do racismo, a xenofobia, o fundamentalismo religioso e outro, implacável fundamentalismo: o do mercado. Quem será capaz de contestar?



Machado de Assis, em foto de Insley Pacheco, c. 1864. Col. Manoel Portinari Leão

NELSON RODRIGUES FILHO Doutor em Letras pela UFRJ

nelrofi@uol.com.br www.nelrofi.blog.uol.com.br

A Presença da Espanha na Poesia de Murilo Mendes

Maria Lucia Poggi de Aragão

Cristo do Perdão - Pedro Roldán, séc. XVII, Igreja de Santa Maria Coronada, em Medina-Sidonia

A poesia é uma transubstanciação do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino. Murilo Mendes

ano de 1959 é um marco na literatura brasileira. O livro Poesias, de Murilo Mendes, editado pela Livraria José Olympio, reuniu o conjunto de sua obra poética, até então publicada, acrescida de mais três outros livros – Sonetos brancos, Parábola e Siciliana – excluída História do Brasil. Em Portugal, saía Tempo espanhol, pela Livraria Morais Editora e na Itália, a edição bilíngue de Siciliana, com prefácio de Giuseppe

Colaborei no levantamento das variantes dos poemas do volume *Poesias*, testemunhando, então, o rigor e a

inquietação do poeta, que substituiu palavras, alterou pontuações, incluiu versos e excluiu outros, acrescentou novos poemas, retirou os que considerou destoantes do conjunto e pediu, em alguns casos, que se modificasse a ordenação original. Com sua busca pela palavra exata, sua obsessão pela perfeição formal, pelo sentido mais preciso, o desassossegado poeta procurou sempre experimentar novas possibilidades de dizer o que já antes dissera. Aprendi muito com este trabalho das variantes, orientada pela Professora Luciana Stegagno Picchio, amiga de Murilo, que se incumbiu de reunir,

numa belíssima edição, sua obra completa, finalmente publicada em 1994, pela Nova Aguilar, sob o título *Murilo Mendes, poesia completa e prosa.*¹

Tempo espanhol, escrito entre 1955 e 58, é, como Siciliana, um livro que traduz nova aventura poética, ao explorar sen-

sações e sentimentos diante de um espaço geográfico. Nosso poeta visionário, o poeta do olhar, que tudo observava, obsessivamente, vai agora trabalhar com elementos mais concretos, plenos de referências culturais condensadas em versos, onde identificamos marcas dos velhos poetas ibéricos, que ele tanto admirava e a quem prestou suas homenagens pela palavra poética. Nunca reeditado, este livro foi dos pou-

cos que não tiveram variantes. Anos mais tarde, surgirão as prosas do *Espaço espanhol*, escritas entre 1966 e 1969, homenagem visual, cultural e afetiva às cidades e aos seus mais caros poetas, uma espécie de complemento ao *Tempo espanhol*, onde alguns dos temas serão revisitados. Vejamos como Sevilha aparece, nos dois livros, como marca exemplar do fazer poético de um dos nossos maiores escritores.

Altar mor da Igreja da Caridad, Sevilha

Ungaretti.

A VICENTE ALEIXANDRE

Sevilha, musa do sangue, Vem do romano ao barroco. Cavalgou lua crescente, Mas a sua marca é o sol. Formada para cantar, Sevilha, morena é branca. Formada para dançar, Sevilha, cristã, é moura. Com seus espelhos de ecos E seus dentes de azulejo, Suas capas de ouro e ciúme, Soa tientos, peteneras.

*

Nestas ruas femininas, Supondo cravo e alfazema, Passa o Cristo apunhalado, Moreno filho de Espanha. Sevilha se move em curvas, Torna plástica a paixão. Com presteza de toureiro Despede a *saeta* no ar. Sevilha se elucidando Esgota a paixão de Cristo. Sacrifica-o na rua Como ao touro na corrida.

*

Sevilha branca ou morena, *Bailaora*, *cantaora*, Sabe a ciúme e a hortelã, Suscita a força do sangue.

Sevilha, cidade-mulher, curvilínea, feminina, explosiva, "onde a própria religião, o canto e a dança tocam sempre a terra dos homens" (PCR, p.1173). Cidade onde a graça se transforma em fúria, onde o canto e a dança integram-se ao ritual religioso, onde os rituais de suas festas permanecem em estado latente, sejam elas religiosas ou profanas, e o poeta, citando Karl Vossler, nos diz que na vida espanhola o profano e o sagrado se interpenetram sempre; a literatura reflete fortemente tal fenômeno. E Sevilha, talvez mais que outra cidade, o registra. (PCP, p.1174)

A festa da Paixão de Cristo, na Semana Santa, é associada, no poema, à paixão pelas touradas, e o Cristo moreno filho de Espanha, sacrificado na rua, aproxima-se da figura do toureiro, que sacrifica o touro na arena.

Sensualidade (ruas femininas e curvas), substrato cultural mouro (povo que cavalgou a lua crescente, que é moreno para cantar, que sabe a hortelã, cravo e alfazema, com seus espelhos de ecos e seus dentes de azulejo), religiosidade cristã (Cristo apunhalado, paixão de Cristo), evocação das arenas de touros (saeta, toureiro), música e dança flamencas (tientos, peteneras, bailaora, cantaora).



A Giralda, símbolo de Sevilha: minarete muçulmano (séc. XIII), acrescido de campanário cristão (séc.XV)

A Sevilha de Tempo espanhol, mais do que um espaço geográfico, é uma recriação sensorial, suscitada por evocações olfativas, pelo canto, pela dança, por rituais religiosos e pelo seu passado que, por sua vez, ressuscitam a sua história moura e cristã, em versos "que aliam uma extrema concisão à fulguração imagética própria de Murilo Mendes".2 Cidades, poetas, pintores e vultos anônimos, dinamicamente capturados pela linguagem, por associações entre sons, imagens e cores, recriando uma Espanha de todos os tempos, um tempo espanhol inscrito e gravado em versos livres e rebeldes, marca registrada de um projeto estético que o poeta já vinha anunciando. Haroldo de Campos afirma que Tempo espanhol é a culminância de um processo de substantivação, que vinha se fazendo presente em suas obras anteriores, principalmente em Poesia liberdade (PCP, p. 42).3

Vejamos o poema seguinte, que tão bem traduz o passado árabe, com imagens e sons evocati-

vos da paisagem onde o elemento água se mostra em toda a sua riqueza simbólica:

JARDINS DO GENERALIFE

A RAFAEL ALBERTI

Eis o canto alto do Alhambra, O canto objetivo da Arábia, A própria comarca da água. O canto líquido da Espanha.

Os ângulos vivos do vento, A água que não repousa, Água delgada e comprida, O toque da água percute

Nas torres da mouraria. Água de som. Sincopada, Rebentando de Granada. Água que cumpre seu rito.

Água de sol e magnólia. O canto contínuo da água Dita o tempo à mouraria. Água de torres vermelhas.

Vejo as estradas da água No centro do Generalife. Água que não cessará. Água de fogo e de frio.

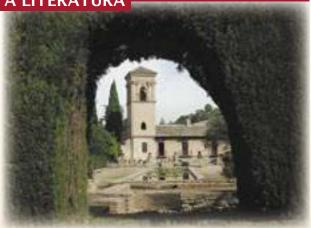
Construído em meados do séc. XIII d.C., o Generalife se encontra aos pés da cadeia montanhosa de Serra Nevada, tendo-se convertido em lugar de repouso para os reis de Granada, quando queriam fugir da vida oficial do Palácio de Alhambra. Havia um aqueduto que conduzia a água do Generalife, com a sua Torre da Água, até o palácio.

Em *Espaço espanhol*, Murilo nos diz, ao falar do Alhambra:

"...percorremos o interno dos palácios, logo tocando o território da água, divindade natural (e técnica) do lugar. Escreve Azorín: "el agua que em Granada lhega a su más alta expresión de delgadez y limpidez; el agua es el culto supremo de estes moriscos". (PCP, p. 1180)



Generalife, palácio real de lazer, próximo ao Alhambra, séc. XIV, Granada



Generalife, vista parcial

Murilo canta a sacralidade da água, celebra os jardins deste paraíso islâmico com riachos, fontes e repuxos de águas límpidas. O poema se liquefaz ao cantar os sons que emanam da água e nos conduzem pelas estradas do tempo, pela história do povo que habitou aquela Granada ensolarada, com seu palácio de pedras vermelhas, suas montanhas nevadas, suas fontes e cascatas. Novas experiências simbólicas se revelam, traduzidas em "água de fogo e de frio", em "água de sol e magnólia", enfim, no que o poeta chama de "o canto líquido da Espanha". O olhar de Murilo faz ressurgir uma paisagem que nos convida a um outro tipo de viagem, na qual o cenário ibérico se transforma em grande metáfora, a nos exigir, mais que o olhar despreocupado, um olhar essencial, olhar que nos desperta outros sentidos e nos remete a outras dimensões. Seu olhar não é mero resultado da percepção física, mas um exercício de fusão dos sentidos, assim como do espaço e do tempo. Ouvimos, neste poema, "o canto alto do Alhambra", onde, nos Jardins do Generalife, repercute o toque da água que, como diz o poeta, é uma água de som, cujo canto é contínuo e jamais cessará. Na Granada do Tempo espanhol, a memória histórica se mescla a forças elementares da natureza,

e o valor expressivo da palavra de Murilo nos conduz a uma viagem para além do tempo e do espaço físico — a viagem de todos os poetas.

Referências

¹ MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. "O discípulo de Emaús". p. 814 (citações da obra indicadas por PCP e seguidas pelo n.º da página)

² GUIMARAENS, Julio Castañon, prefácio de *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001

³ CAMPOS, Haroldo de. *Murilo e o mundo substantivo*. In: MENDES, Murilo. op. cit. p.42.

MARIA LUCIA POGGI DE ARAGÃO Doutora em Letras - UFRJ

Pós-Doutora em Literatura Comparada – École des Hautes Études en Sciences Sociales/ Paris – França

REYNALDO VALINHO ALVAREZ, poeta da diáspora*

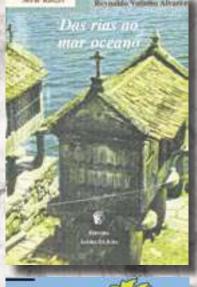
Maria do Amparo Tavares Maleval

as rias ao mar oceano, de Reynaldo Valinho Alvarez, é uma coletânea de poemas, alguns inéditos, outros dispersos em publicações várias, reunidos pela afinidade dos temas, assuntos, memórias, palavras, paisagens, lugares e pessoas que evocam. Neles se ressaltam os ecos da cultura, da mente e do coração galaicos, tornando-se, dessa forma, uma pujante manifestação da diáspora galega, na obra de uma das maiores expressões da poesia brasileira contemporânea, segundo críticos importantes do Brasil e do exterior.

DA IDENTIDADE DOS GALEGOS

Até há algum tempo, entre nós pouco se sabia sobre os galegos. Mesmo nos meios intelectuais, as referências quase que se restringiam ao passado medieval, em que se notabilizaram como poetas que, juntamente com os portugueses e outros povos ibéricos ou das adjacências, se expressavam em galego-português. Habitantes da Gallaecia, antes de o Condado Portucalense alcançar sua autonomia no século XII e constituir-se em reino (Portugal), eram galegos todos os que habitavam o noroeste da Península Ibérica, ao norte do Rio Douro. Porque a antiga Gallaecia dos romanos, depois reino de Galicia, compreendia a Lucense (centralizada em Lugo) e a Bracarense (centralizada em Braga, hoje portuguesa).

Em que pese a decadência do galego como língua escrita já no século XV, e o seu posterior silenciamento, o esplendor por ele alcançado como *koiné* literária na Idade Média hispânica é suficiente para o estabelecimento de um primeiro traço identificador desse povo: o seu destaque nos domínios da poesia. Galegos eram muitos dos melhores poetas medievais, como por exemplo Martín Codax, que imortalizaria para todo o sempre as oraculares "ondas do mar de Vigo".







São Tiago, o evangelista - padroeiro do Caminho de Compostela

Mas temos ainda a observar, nesse passado medieval, que a Galiza se notabilizou sobremaneira no campo do transcendentalismo. Não podemos nos esquecer que, por volta do século XII, as peregrinações a Santiago de Compostela, tornada sua capital, atingiram inaudito apogeu, o qual certamente contribuiu para o prestígio da língua do Trovadorismo, que alcançaria o seu ápice no século seguinte. Estas se deveram à descoberta do túmulo de Tiago Maior, cujo local fora anunciado por mirabilia – astros, luzes, cantos angeli<mark>cais –</mark> ao ermitão Pelágio. Corria o ano de 813, e o bispo de Iria Flavia, Teodomiro, acorrendo ao local, tem a revelatio de que ali se encontrava o corpo do Apóstolo, que evangelizara a Península Ibérica. Conta a lenda que, sendo praxe os evangelizadores serem enterrados na região em que haviam exercido a sua prédica, para a Galiza teria sido trazido Santiago, pelos seus discípulos Teodoro e Atanásio, da Judeia, onde fora decapitado por ordem de Herodes Agripa I, no ano de 44.

Portanto, a poesia e a fé deram-se as mãos para a constituição do apogeu medieval da Galiza, sendo que ambas se apresentam, na atualidade, novamente evidenciadas. Hoje, solucionados os problemas econômicos e políticos causadores da diáspora, podemos identificar os galegos não apenas como um povo trabalhador e hospitaleiro, mas um povo que tem língua oficialmente reconhecida, falada e escrita a par do castelhano - embora ainda seja este a língua em geral mais prestigiada, resultado de séculos de doutrinamento nesse sentido. Mas a Comunidade Autônoma de Galiza apresentase dotada de cultura própria e rica, no mosaico que é atualmente a Espanha. E as novas gerações de escritores, de grandes escritores, confirmam a sua vocação para as letras. A par disso, a

capital compostelana vem readquirindo o seu prestígio religioso e místico, sendo muitas as personalidades de todo o mundo que têm percorrido o Caminho de Santiago e registrado em livros a sua experiência.

DA DIÁSPORA NA POESIA DE REYNALDO VALINHO ALVAREZ

Todos sabemos que a língua portuguesa no Brasil tem características diversas da praticada em Portugal. E também não podemos negar a origem galaica do português, que assimilou também as contribuições moçárabes, já que, antes da independência, no século XII, havia ao norte da região que é hoje Portugal a *Gallaecia Bracarense*, e ao sul o domínio islâmico, sendo que apenas no século XIII Afonso III conseguiria anexar o Algarve mourisco aos seus domínios, possibilitando dessa forma a interação linguística, hoje visível particularmente no vocabulário. É nesse "português-brasileiro", que tem no galego medieval as suas remotas raízes, que Reynaldo Valinho Alvarez escreve os seus poemas, acrescentando-lhes muitos termos especificamente galaicos, portugueses e, mesmo, castelhanos, etc.

Além da língua, ele assume as descendências galega e portuguesa, como no poema autobiográfico "Périplo e rapsódia": "Um longo périplo une meu destino/ ao do Rio e da ria...". Ou nos poemas "de viagem" em que reflete sobre a sua origem materna, "Viajando no Alvarinho", ou sobre a "doce terra de agarimos" que traz no sangue, de raízes celtas, "Lar de Breogán". Ou no poema "As cantigas do tempo", em que, indo ainda mais distante em suas origens, poético-existenciais, remonta às ondas do mar de Vigo, imortalizadas pelo jogral galego Matín Codax em cantigas de amigo que, até a descoberta dos fragmentos de cantigas de amor de D. Dinis por Harvey L. Sharrer (1990), eram os únicos documentos musicais das cantigas profanas medievais galaico-portuguesas. Essa "música do tempo" o transporta (e a nós com ele) "à intransponível porta" que leva a um mundo solidário, à "arcaica romaria", apontando finalmente para... "a última ponte". Poesia e metafisica, os dois elementos que, como vimos, compõem a identidade galega dos primórdios têm no nosso poeta um de seus herdeiros mais expressivos. Em "Peto das ánimas" retoma, de forma comovente, crenças do povo galaico no sobrenatural, recriando a solenidade dos cultos, os medos, o som responsorial das litanias em dísticos redondilhos que servem de mote ("Purgam almas o pecado/ e o mundo vai sem cuidado") ou de estribilho às estrofes de seis versos decassílabos:

Voa a noite galaica. Sob estrelas, vagam benditas almas. Para vê-las, lança o viajante o olhar. Não o do rosto, mas o que a mente leva, o que está posto onde a poeira do tempo adere e gruda à memória apagada, inerte e muda.

Que encontrará, temerário, O viajante solitário? Parte, daí, para as perquirições existenciais que lhe são características.

Nesssa retomada do que a terra mátria tem de mais específico, não poderia faltar Rosalía de Castro, a principal figura do *Rexurdimento* galego no século XIX. Poetisa da diáspora sem ter protagonizado suas agruras, é não apenas referência ilustre nos poemas "Barca de pedra" ou "Lugar de Cazán", mas com ela o poeta dialoga, como a completar-lhe, com a experiência de filho da migração, a representação da terra que vê partirem os seus filhos, mas que não tem meios para os deter, e as dificuldades que estes encontram ao dela se afastarem.

Na esteira dos poetas ancestrais percorrida, não poderia faltar um dos maiores, o genial Camões, também possivelmente de ascendência galega. Desde o poema que abre a coletânea, onde lemos "Das rias ao mar oceano, tanto medo e tanto engano (...) quanto erro e quanto dano..." encontramos ecos evidentes da reflexão camoniana em "Os Lusíadas", final do Canto I:

No mar, tanta tormenta e tanto dano, tantas vezes a morte apercebida; na terra, tanta guerra, tanto engano, tanta necessidade avorrecida! Onde pode acolher-se um fraco humano, onde terá segura a curta vida, que não se arme e se indigne o Céu sereno contra um bicho da terra tão pequeno?

Esta profunda reflexão sobre a precariedade da existência humana afigura-se-nos como o principal mote a ser glosado por Reynaldo Valinho Alvarez em muitos dos seus poemas. Para ater-nos somente a este primeiro, vemos que de forma magnificamente plástica e sonora o nosso poeta representa as agruras da travessia – "Água e água, dia e noite.] O mar é o contínuo açoite..." –, a incerteza do futuro – "Lança-se o dardo nos ares..." – e a tantas vezes miserável vida na nova terra:

Quanta voz calou, surpresa, nos cortiços da pobreza, depois de baixar à terra e na cidade ou na serra comer um pão mais amargo que o do território largo de sua fome nos montes, antes de cruzar as pontes do medo para a aventura, lavada em audácía pura.

Em contraposição a estes, "Há o que sobe, rei do engodo/ com que engana e mente a todo/ que lhe atravessa o caminho."

Como Celso Emílio Ferreiro, denuncia o lado não heroico e não-solidário dos imigrantes vencedores. Mas, como Camões, parte das agruras particulares de um povo para perquirições mais profundas, universalizantes, acerca da existência humana. Por exemplo, no poema "O exílio na pele", diria: "...somos aves/ de pouso incerto em seu perpétuo exílio". Em "Périplo e rapsódia", da mesma forma que o vate português nas redondilhas



"Sôbolos rios que vão/ por Babilônia me achei...", anseia pela Sião "neste exílio" que é o existir. Em "Sextina de sextinas", ao debater-se contra a morte e rimar, em todas as estrofes, "peno" com "penso" (predominantemente na acepção de raciocinar, mas por vezes, e paradoxalmente, também com a de curar), remete-nos ao mito da decadência, da expulsão do Paraíso, quando o homem, comendo o proibido fruto da Árvore do Conhecimento, mas não o da Árvore da Vida (eterna), adquire a angustiante consciência de ser mortal. Da mesma forma que no poema "A criação do homem", consciente de ser "escravo da mão forte que (o) (nos) fez", repete insistentemente, nos 14 sonetos que o compõem, o termo "verminas" que, rimando com "campinas", também reitera visões de decadência. No mundo da necessidade presente, em "Exílio na pele" as visões edênicas são "Paródia desses dias, estes dias/ crescem como furúnculos doridos/ e espalham-se no corpo da memória".

Também no poema "Como viver esta diária morte" está explícita a mesma ideia, sendo que, diversamente de tantos poetas e filósofos, se recusa a deixar o combate:

Quanto mais penso o que há de fel na vida, mais recuso aceitar a mão da morte, pois por pior que seja esta ferida sempre existe esperança de outra sorte (...)

Em "Cais de Vigo", a melancólica receita de viver com resignação:

Há que viver a espera, ainda que muito se perca no precário e no fortuito. Há que viver o trânsito, a passagem, a travessia, o salto, o voo, a viagem. Não há druidas nem bruxas. E Narciso extingue-se no espelho, como o riso.

Já "não há druidas nem bruxas" e o caminho a percorrer "não é do apóstolo o chamado antigo" (poema "Caminho de Santiago").

Apesar da corrosão de mitos, particularmente evidentes em "Cantiga de ninar" — onde combate o culto ao recém-nato, vaticinando-lhe a maldade futura, como de um Anticristo — e em "Utopia" — apontando para a inutilidade das revoluções, para o ruir das esperanças do sempre enganado e explorado povo —, no "Poema de Natal", que encerra a coletânea, embora ciente de que "a miséria humana é um triste coro", permanece a esperança de um mundo solidário.

No poema autobiográfico "Périplo e rapsódia" o encontro do amor – que "tem Galícias escondidas" no poema "Emigração" – se apresenta como salvação, tornando "solidário o gesto/ solitário e insistente de existir". E aqui abrimos um parêntese para observar mais uma vez a presença de Camões, já que a amada é "posta em sossego", como a Inês de Castro camoniana. Inês de Castro, o sabemos, fora a dama galega cujo correspondido amor por Pedro I, o Justiceiro, de Portugal (século XIV), provocou-lhe paradoxalmente a morte e a imortalidade. A ela é dedicado o poema "Agora é tarde", título sinônimo do dito popular "Agora Inês é morta".

A esperança, finalmente, é depositada na palavra poética, uma vez que a poesia, na feliz expressão de Dalma Nascimento, é a barca que possibilita o alcance da arca da aliança salvadora: "Na lavra da palavra, o parto é porto/ para o chegar-nascer do reencontro" ("Périplo e rapsódia").

*Excerto extraído da Fortuna crítica de *Diáspora ou aprendiz de galego*, de Reynaldo Valinho Alvarez. Rio de Janeiro: Contraste, 2008, pp. 81-99.

Maria do Amparo Tavares Maleval

Doutora em Letras pela USP Professora de Literatura Portuguesa e Galega da UERJ Coordenadora do Programa de Estudos Galegos da UERJ

BASÍLIO DA GAMA E O URAGUAI



Carlos Nejar

asílio da Gama nasceu em São João Del Rei (atual Tiradentes), de pais fazendeiros, em 22 de julho de 1740. Estudou no Colégio dos Jesuítas no Rio. Com a expulsão da Ordem, por Pombal, deixou de ser ordenado sacerdote, vivendo na Itália, onde foi acolhido pela *Arcádia*

Romana, tomando o pseudônimo de Termindo Sepílio. Tentou a Universidade de Coimbra e teve o
desdouro de ser exilado em Angola, como adepto
da ordem jesuítica. Ao solicitar a intercessão da
filha de Pombal, num epitalâmio, foi perdoado e
elevado a funcionário da Secretaria de Estado do
Reino. Convertido ao Pombalismo, a ele não abjurou quando em desgraça seu protetor. Faleceu em
31 de julho de 1795, no Brasil, tão solteiro, quanto
burocrata.

Sua obra – O Uraguai – foi publicada em 1782, tomando vida própria. Machado de Assis, que sabia ver, considerava Basílio o maior poeta do grupo de Minas. Não lhe faltando nem a sensibilidade, nem o estilo em alto grau, nem a imaginação grandemente superior à de Gonzaga. E quanto à versificação, nenhum outro a possui mais harmoniosa e pura.1 E penso que cada vez mais há que reconhecer-lhe o gênio: não só pela junção do lirismo ao verso que narra, como pelas imagens e o dinamismo verbal, impondo um novo projeto épico pessoalíssimo, ao abandonar o arrimo da oitava rima. Não foi apenas escrita ágil, é invenção de nova forma, com narrativa livre, quando a épica dominante era a camoniana. E diferente do projeto lusitano, quanto aos heróis que são os navegantes e colonizadores, ainda que Andrade tenha perfil de herói pombalino, unido a Cataneo, chefe espanhol, os protagonistas que se destacam pela bravura são os colonizados ou indígenas.

Ao abolir o maravilhoso cristão e pagão, tão comum à época, aliou à altiva beleza, rara qualidade poética. Talvez seja o caso de "um poeta mais da poesia que do verso", na expressão de Eduardo Portella, motivo que explica a maneira com que o seu verso é arrebatado, não como barco, mas tripulante. E em mar alto. Rompe normativamente o neoclassicismo, ao relatar os amores de Cacambo e Lindóia. E sua intertextualidade com Homero, Virgílio, Alonso de Ercilla advém do aluvioso armazém do inconsciente que habilmente maneja. Congregando invenção rítmica com peculiar arquitetura sintática, Basílio da Gama é romântico, ao rebelar-se contra certas regras de sua escola, pelo sentimento, pelos episódios ou sequências de seu poema e pelos versos brancos, meio século antes do precursor luso, Almeida Garret, vindo influenciar bem mais tarde Gonçalves Dias. Ademais, ao contrário do que afirma Antonio Candido sobre a vagueza nos nomes dos lugares, o poeta aciona um espaço de mais universalidade, o espaço mítico.

N' *O Uraguai*, a semântica do texto se enleva nos flexuosos músculos de consoantes e vogais, com uma natureza edênica, onde os elementos como a água, o vento e o fogo, ou mesmo a noite, servem

à vida primitiva, que a violência do homem agride: "As tendas levantei, primeiro aos troncos./ Depois aos altos ramos: pouco a pouco/Fomos tomar na região do vento/ A habitação aos leves passarinhos" (v.217-220) ... "E vai ver de mais perto no ar vazio/ O espaço azul, onde não chega o raio"... (v. 19-20) "Pelo silêncio vai a noite escura/ Buscando a parte donde vinha o vento" (v. 99-100). E nem se diga que é decomposto ou incoerente o poema, quando a poesia cria a sua própria ordem interior, que é mágica, não lógica. Com a possibilidade de muitas leituras – o que não é penúria, mas riqueza. As camadas

do poema são camadas de consciência. E

suas cenas fluem como se adviessem de uma montagem cinematográfica. E não tem gratuidade: o seu ludus é o que impregna a convivência humana (Johan Huizinga) e o fabulismo mítico, atmosfera natural da poesia. Nem carece de razão o argumento de Capistrano de Abreu, condenando o fato de haver Basílio arquitetado esse poema épico sobre a campanha deplorável de Gomes Freire de Andrade, como se o tal general fora excelso herói, ao dizimar os índios das Missões Jesuíticas na banda oriental do rio Uruguai, revoltados com a invasão dos Sete Povos. Primeiro: os seus personagens (Cacambo e Sepé) denunciam o invasor e o Tratado de Madri. Segundo: ao criador não importa a grandeza ou a ignomínia do tema, mas o tratamento estético que a ele concede.

Outros, entre eles Afrânio Peixoto, não vislumbram no poema basiliano nenhuma réstia de epopeia, sendo salvo por alguns versos descritivos. Não é o que observa – com agudeza proverbial – Fidelino Figueiredo, constatando em *O Uraguai* "verídico impressionismo, de uma força absolutamente inédita".

E quanto ao aspecto da ambiguidade do poeta, prefiro aceitar que apenas na aparência cantou os feitos do lusitano Gomes Freire de Andrade. O que ressalta, como pano de fundo, é a valentia e o conteúdo de verdadeiro *epos* dos ditos índios guaranis, chegando a referir no soneto *Ao Inca*, estes versos: "Rompe as cadeias do Espanhol injusto/ E torna a vindicar os pátrios lares."



Alfredo Bosi, entretanto, coloca a questão do grau da consciência americana na obra de Basílio da Gama. E em vez de enquadrá-lo como precursor, no sentido forte do termo, considera mais justo vê-lo como intelectual luso-mineiro aberto ao rico e diversificado pensamento de seu tempo. 2 Todavia, há um ponto a ser examinado: a forma com que Basílio enfrentou a divisão, este enigma interno entre civilizador e civilizado, ao sabiamente trabalhar (manhas da ambiguidade) nas entranhas da língua através do barroco, pondo ali, nessa fusão, um sotaque próprio, identifica-

dor com a arte de conciliar o aparentemente inconciliável. E mesmo sendo homem aberto à sua época, como intelectual luso-mineiro, não deixou de ser visionário, na medida em que seu instinto criador se alastrou adiante: no rastilho. E as palavras de Quitúbia - "Ah! Que eu sinto gemer a Humanidade!" – expressam a perplexidade de Basílio diante do Brasil, gemendo entre o espírito de independência e o do domínio lusitano, o que revela uma opção a favor deste, contra aquele. Aliás, quem enraíza a dubiedade maior é Sepé, ao arrostar o invasor, ao lado dos oprimidos, os índios. Atentem aos versos: "Detestamos jugo/ Que não seja o do céu, por mão dos padres" (v. 81-82). E o poeta venceu. Seu grande texto parece manter a característica superior de apartar autor e obra no tempo. Para G.W.F. Hegel, em seu Sistema das Artes, ao conseguir o autor se apagar diante de sua obra, "formula o maior elogio que se pode dirigir a um poeta épico". Talvez por não se tornar mais dele, e sim do seu povo.

Richard Burton considera O *Uraguai* "um romance épico", por seu teor narrativo, e Ivan Teixeira, no monumental *Obras Poéticas de Basílio da Gama*³, chama a atenção ao espírito de pesquisa do poeta, e sobretudo, "pela jovialidade do texto" que foge do Arcadismo e avança para o futuro.

Seus heróis mais relevantes e fortes são: Cacambo, Sepé, Caitutu, Balda e Lindóia – e entre eles não está Gomes Freire de Andrade, figura secundária. Há um antagonismo entre a civilização e a natureza, e tal abismo, tal voragem de consciên-



cia é que o faz moderno. Valendo destacar que Basílio da Gama, ao empregar a metonímia, acentuou o aspecto "cubista" na arquitetura de sua poesia, como assinalou Ivan Teixeira. E o "cubismo" impõe sensação dinâmica, com uma pressão verbal quase explosiva às imagens. E é então que ele fulgura ora no efeito onomatopaico: "Os fogosos cavalos e os robustos/ E tardos bois que hão de sofrer o jugo/ No pesado exercício das carretas" (Canto I, v. 47-49), ou "Quantos sonoros eixos vão gemendo/ C'o peso da funesta artilheria" (Canto I, v. 70-71); ora no cavalgamento e intensa hipérbole que pessoaliza o rio e ele age contra os invasores lusos: "O rio sai furioso do seu seio./ Vai alargando com o desmedido/ Peso das águas a planície imensa" (Canto I, v. 215-216); ora na música: "As sibilantes balas/ E o bronze que rugir nos seus muros" (Canto IV, v. 14-15), ou "Um cavalo e o peito e as ancas/ Coberto de suor e branca escuma" (Canto I, v. 5-6); ora no desenho dos personagens, quando descreve o fim do corajoso Sepé que, ferido três vezes, quis três vezes levantar e três vezes caiu: "E os olhos já nadando em fria morte/ Lhe cobriu sombra escura e férreo sono" (Canto I, v. 352-353).

Inquestionavelmente, é no Episódio da morte de Lindóia, tocada pelo fatal veneno de uma serpente, que seu canto é sublime. Não só pela exatidão dos pormenores, seu realismo, também pela viveza imagética, em processo reiterativo, clarão, espanto, ânsia, terror. E nos faz partícipes. Vemos Lindóia sendo atrozmente atacada pela cobra e sofremos juntos. A simplicidade, unida à cor e à sugestão metafórica, fulguram no poema, até assim culminar: "E por todas as partes repetido/ O suspirado nome de Cacambo/ Inda conserva o pálido semblante/ Um não sei quê de magoado e triste/

Que aos corações mais duros enternece. / Tanto era bela no seu rosto a morte!" (Canto IV, v. 144-197).

Basílio não é apenas grande poeta épico, é também lírico, legando aos vindouros, sonetos, dos mais belos da literatura brasileira, como o *Soneto a uma Senhora* (natural do Rio de Janeiro, onde se achava então o autor):

Já, Marília cruel, me não maltrata Saber que usas comigo de cautelas, Que inda te espero ver por causa delas Arrependida de ter sido ingrata:

Com o tempo que a tudo desbarata, Teus olhos deixarão de ser estrelas; Verás murchar no rosto as faces belas, E as tranças d'ouro converter-se em prata.

Pois se sabes que a tua formosura Por força há de sofrer da idade os danos, Por que me negas hoje esta ventura?

Guarda para o seu tempo os desenganos, Gozemo-nos, agora, enquanto dura, Já que dura tão pouco a flor dos anos.

Afirma Umberto Eco que "cada civilização encontra a sua identidade quando um grande poeta compõe seu mito fundador". E Basílio da Gama no seu poema *Uraguai* inseriu, queiramos ou não, a civilização, o mundo todo que se organizava — mais primitivo e tão semelhante ao nosso — entre guerras, poderes e resistência silenciosa. Não é em vão que Waltensir Dutra chama atenção para a sua "linguagem direta e sem artifícios", servindo-se "quase que somente de adjetivação, vindo em seguida a metáfora e, em escala bem mais reduzida, o símile". Aproximando-se do leitor contemporâneo, "Serás lido, Uraguai. Cubra os meus olhos/ Embora um dia a escura noite eterna." (V Canto, final do Uraguai).

O épico em Basílio da Gama é dinâmico, germinal, com o moderno uso dos verbos de ação no caminhar dos seres e do texto. O épico de um tempo vivo sob a sombra das palavras.

Referências

MACHADO DE ASSIS, J. M. Obra Completa, "A Nova Geração", Crítica, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.
 BOSI, Alfredo. Literatura e Resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 87-99, 109, 110.
 TEIXEIRA, Ivan. Obras Poéticas de Basílio da Gama.
 São Paulo: EDUSP, 1996.

CARLOS NEJAR

Poeta, ficcionista e crítico Membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filosofia

Eu fui às touradas em ... Laranjeiras

Cau Barata

Foto: Malta, 1905

Praça de Touros vista da Rua Ipiranga, Laranjeiras

Eu fui às touradas em Madri Para tim bum bum bum E quase não volto mais aqui Pra ver Peri beijar Ceci Para tim bum bum bum ...

marchinha, de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha), na voz de Carmen Miranda, anima carnavais desde 1936. Mas e a referência a Laranjeiras, bairro da capital, no título deste artigo? Em 1896, por mais estranho que pareça, um jornal carioca anunciava:

Aparece aqui um divertimento novo – Tourada.

É passatempo muito espanhol, bastante português, um pouco do Sul da França e do Norte da Itália: Admira-se a astúcia e a destreza do homem, furtando-se às investidas cegas do cornúpeto. A lide, sempre arriscada, aviva a assistência, acelera entusiasmos.

No mesmo ano, em Lisboa, o jornal *O Expresso*, n.º 63, domingo, 29/03, noticiava:

Annuncia-se para domingo de Paschoa a inauguração da época. Pelos pormenores que temos, a nova empreza esforça-se para apresentar uma corrida, que satisfaça os mais exigentes aficionados. (...) São cavalleiros os applaudidos Alfredo Tinoco e José Bento, que fazem as suas despedidas, pois partem brevemente para o Rio de Janeiro onde lhes offerecem um magnífico contracto.

Mas, o "passatempo muito espanhol, bastante português", fazia parte dos eventos cariocas, desde o séc. XVIII, afirma o arquiteto Nireu Cavalcanti, respeitado historiador da cidade; e acrescenta que, para comemorar o nascimento do Príncipe D. João (depois D. João VI), em 21/03/1795, os festejos se prolongaram até 04/02/1796:

A cidade pôde assistir às representações no Curro (no Campo de Santana) de touradas, danças, desfiles de carros alegóricos e, no Campo de S. Domingos, a espetáculo de fogos de artifício.(...) Os vereadores convidaram dois toureiros Luiz Antônio Gonzaga e Joaquim Ferreira de Vasconcelos, prontificando-se assisti-los (...), além de oito ou dez ajudantes "Capinhas" que iriam acompanhá-los durante as cinco tardes de espetáculos...

As corridas de touros e as cavalhadas eram consideradas a parte nobre do espetáculo na praça de curro, como também era chamada. Os festejos duravam vários dias, assim mais gente poderia delas participar, diz Maria Beatriz N. Silva. As touradas, muitas vezes, eram promo-

vidas pelo governo, como nas comemorações pela chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808. Para os festejos do casamento de D. Pedro, futuro imperador, com D. Leopoldina, em 1817, uma arena foi montada na Praça dos Curros (atual Campo de Santana).

A partir de 1820 as touradas foram se organizando, e empresários como José Inácio da Costa Florim, traficante de escravos, passaram a promover corridas de touros e exibições de acrobacia, ginástica e circos de cavalos no Curro.



Os famosos toureiros e, entre eles, página do periódico Sol e Sombra. In Dom Quixote, de Angelo Agostini, 1896. Acervo ABL

LEITURA, LEITURAS

Tradicional atração em Espanha, Portugal, França, México, Colômbia, Peru, Venezuela e Guatemala, a tauromaquia, do grego, significa combate com touros. Teria surgido em Creta, ilha da Grécia, capital Cnossos, berço da civilização minóica, 2700 a 1450 a.C. Além da Deusa-mãe lá se adorava o touro, sempre representado em cerimônias religiosas, palácios e santuários. Na versão cretense da tourada, jovens de ambos os

sexos se punham diante de um touro em disparada. Quando o animal ia atacar um dos toureiros, ele se apoiava em seus chifres, empurrava-lhe a cabeça para baixo e, numa pirueta sobre o dorso do touro, caía de pé atrás dele. Um afresco no palácio de Cnossos, 1500 a.C., retrata a cena.



Mosaico no palácio de Cnossos

Na antiga Roma, Júlio César introduziu um tipo de tourada em que cavaleiros da Tessália perseguiam touros até cansálos; seguros pelos chifres, eram sacrificados. A capa e a espada surgem com o imperador Cláudio.

Em Portugal as touradas de morte foram proibidas pelo Marquês de Pombal, no séc. XVIII, quando um nobre, amigo do rei, morreu.

Desde 2002, as "corridas" foram permitidas, apenas onde a tradição as justifica. Hoje, na Espanha, discute-se a manutenção das touradas. No parlamento da Catalúnia (cantada por Carmen Miranda), há tendência para erradicar o cruento "esporte", em que o animal morre na arena ou ao sair dela.

Anos depois, Machado de Assis, em crônica, verberava as corridas de touros:

O certo é que se eu quiser dar uma descrição verídica da tourada de domingo passado, não poderei, porque não a vi.

Não sei se já disse alguma vez que prefiro comer o boi a vê-lo na praça.

Não sou homem de touradas; e se é preciso dizer tudo, detesto-as. Um amigo costuma dizer-me:

- Mas já as viste?
- Nunca!

- E julgas do que nunca viste?

Respondo a este amigo, lógico mas inadvertido, que eu não preciso ver a guerra para detestá-la, que nunca fui ao xilindró, e todavia não o estimo. Há coisas que se prejulgam, e as touradas estão nesse caso. (História de 15 dias, 15/03/1877)

A imprensa carioca, nos fins do séc. XIX e início do XX, dava destaque à *tau-romaquia* especialmente após a vinda de toureiros portugueses. Em 1896, surgiu o periódico *Sol e Sombra*, autoconsiderado "órgão da arte tauromáquica", uma "folha para ricos e pobres – se ricos e pobres quiserem dar por ela 200 réis". O jornal enfatizava o interesse dos cariocas pelo "vibrante divertimento hispano-lusitano" e celebrava o êxito da empreitada:... "se só agora o Rio de Janeiro consente em assistir a touradas e se já vai a elas com



Praça de Touros no Largo dos Curros, início do séc. XIX. Franz Josef Fruhbeck?



Programa de tourada no Largo dos Curros, 1878

a mesma alegria e a mesma impaciência do público português e espanhol nas tardes destas funções inteiramente suas, – é porque o Rio de Janeiro só agora pode assistir a verdadeiros torneios e perceber a graça bizarra e todo o encanto deste divertimento popular, porque só ele tem o condão estranho de confundir, no mesmo momento, o entusiasmo do homem rude do povo com o do mais correto homem do mundo"...

Olavo Bilac também escreveu sobre a "importante corrida de touros" de 08/08/1896, no semanário *A Bruxa*, com ilustração de Julião Machado. Daí em diante o jornal passou a divulgar as "corridas". O *Dom Quixote*, jornal do pintor Angelo Agostini, também noticiou o evento, ilustrando-o.

Nireu Cavalcanti comenta que "A tourada era o ápice da festa popular, a demonstração da habilidade dos famosos toureiros da cidade do Rio de Janeiro. Depois dessa apresentação, acontecia o baile popular".

Os touros vinham do Uruguai ou de Portugal e as arenas eram desmontáveis, acompanhando os eventos que ocorriam. Houve, ainda, uma arena fixa em Laranjeiras e seu sucesso, segundo Nireu, foi que "Muitos portugueses vieram morar aqui para trabalhar na fábrica de tecidos Aliança, construída em

LEITURA, LEITURAS

1880. Foi o suficiente para o empresário montar essa bela praça de touros em Laranjeiras", onde se situava a fábrica.

O jornal *Folha da Laranjeira*, junjul/1991, na matéria "Rua Eugenio Hussak", faz referências à praça de touros que existiu nas vizinhanças:

(...) no ano de 1896, o Sr. Manoel Correa contratou o construtor Henrique Sabiano para edificar uma majestosa "praça de touros". Essa arena ficou famosa na Cidade, tornando Laranjeiras um centro de lazer para os aficionados em touradas. O historiador Ferreira Rosa registrou o novo divertimento: "Teve sucesso a tourada. Fundou-se um clube tauromático. E, para oferecer re-

cinto digno aos frequentadores cada vez mais numerosos, construiu-se bela "praça", nas Laranjeiras".(...) (Revista do Arquivo do DF, vol.II, 1951)

A arena ficava na rua das Laranjeiras, em frente à Ipiranga, onde hoje se situa o prédio n.º 144 (ver foto na p. 27), próximo à Praça del Prete, à entrada do túnel Santa Bárbara, aos pés da colina em que se construiu o Palácio Laranjeiras, residência oficial do Governador.

A época tauromáquica de 1901, no redondel das Laranjeiras, trouxe ao Rio de Janeiro alguns artistas de merecimento, entre eles o cavalleiro Adelino Raposo, os bandarilheiros José dos Santos, Calabaça e Rafael Peixinho e o ribatejano Torga, um valente que fez algumas pegas soberbas. Mas o grande "elou" da temporada foi a alternativa de Evaristo Raposo, sobrinho de Adelino, um rapaz que promete maravilhas se não se deixar deslumbrar pelos aplausos do público.

Como no futebol, recém-chegado ao país, as touradas tinham seus "craques". Numa tourada de

1901, comentava-se que Adelino Raposo, Evaristo Raposo José dos Santos, Calabaça e outros se apresentaram ao público das Laranjeiras, destacando-se o *bandarilheiro* Rafael Peixinho, de quem se dizia:

Reune esse estreiante todas as qualidades de um bom cavalleiro tauromáquico: excelente mão de rédea, joelhos nervosos, elegância natural, sangue frio e um golpe de vista rápido. É pois natural que progrida dando-nos ainda um artista completo. Eis o que todos esperam e sinceramente lhe desejam.

O espetáculo atraía também o público carioca de outros bairros:

Vieram dois guapos cavaleiros, e adestrados bandarilheiros, e "homens de forcado"



POTEROR Our o presente numero do D. Quantos efferences are source ineignation and apple mento mesagrado ao divertimente de speda no Bio de Janeico — se terradas, Afficial Times o Just Breath who there are he consodinates, que toureme se l'us ana evodelita esculbida e louves digues d'ess some the metter que o telo stor, efficiende as mosa pattiro espectaculos suate al grave alle jumice fravis prosentation. O collections was que too sile of them appropriate on descriptions do prothe metting controllers and responds plantings has referred to Berster Just Bertle a Albeide Plante prop General Dis de Janeiro, com Prosupplied a state of the latter of the

e, mesmo touros, de Portugal. Armou-se aqui um redondel, na rua São Cristóvão. Grandes reclamos. Vistosa apresentação: Agrada a quem conhece tauromaquia, e impressiona quem observa pela primeira vez.

As "cortezias": Formatura de todo o pessoal; vestes garridas; cavaleiros – casacas de sêda, chapéu tricórneo – saudando o público, em volteios elegantes de corcéis adestrados são gracioso prelúdio do excitante espetáculo.

Entretanto, Laranjeiras viveu momento dramático que selou o destino das "corridas" no Rio: um toureiro foi alcançado pelo touro. O público, de pé, boquiaberto! Os bandarilheiros e ajudantes correm em direção ao animal. "No embate dos cornos taurinos o toureiro agoniza", lamentava um periódico. Assim, melancolicamente, como outros tantos modismos efêmeros, as corridas de touros foram perdendo seu carisma, eclipsando:

Os bons touros, porém, escassearam: Caríssima a importação dêsses animais de raça; e o clima quebrantava-os. O divertimento foi perdendo "aficcionados"; os toureiros desistiram; o redondel desmanchou-

se. A cidade não deu pela falta. (Revista do Arquivo do DF, vol.II, 1951)

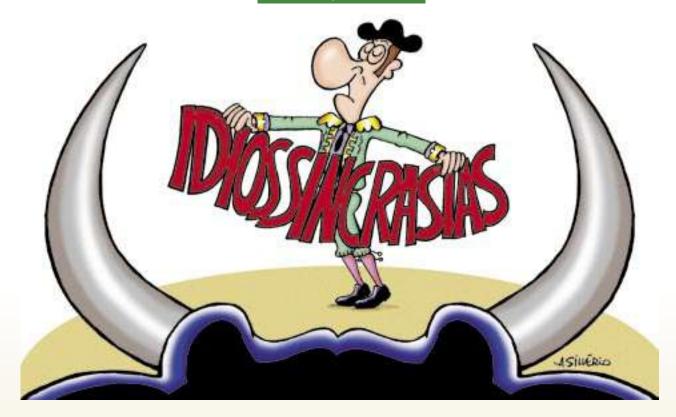
O Decreto n.º 1.173, de 12 de maio de 1908, do Prefeito do Distrito Federal, Francisco Marcelino de Souza Aguiar, decretou e sancionou a resolução de que no Rio de Janeiro/DF, não mais se concederiam licenças para o divertimento denominado *Corridas de Touros*. A proibição vigorou a partir de 1.º de janeiro de 1909. Há um século...



Raphael Peixinho, bandarilheiro famoso

CAU BARATA

Pesquisador, historiador e genealogista Presidente do Colégio Brasileiro de Genealogia/RJ Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro



ESPANHA, UMA PERITA EM IDIOSSINCRASIAS

Helena Ferreira

s gregos quando conceberam e disseminaram a palavra idiossincrasia parece que já desconfiavam de que só o povo espanhol poderia envergar com excepcional naturalidade tal roupagem etimológica (combinação do adjetivo próprio ou especial, ou particular, com o substantivo comportamento). Creio que não se enganaram. A meu ver, a Espanha é a laureada e perfeita usuária desse verbete, cuja peregrinação por todos os dicionários do mundo ocidental tem sido realizada, pelo menos e sem exceção, com o mesmo passo: maneira de ver, sentir, reagir própria de cada pessoa; conjunto de traços particulares que configuram e constituem a forma de ser e atuar de uma pessoa, grupo ou comunidade; característica comportamental peculiar a um grupo ou a uma pessoa. É evidente que não cabe aqui a referência a seu significado no âmbito da medicina - sensibilidade anormal, peculiar a um indivíduo, a uma droga, um medicamento ou outro agente qualquer. Seria o mesmo que "confundir la gimnasia con la magnesia", expressão popular espanhola equivalente à portuguesa "misturar alhos com bugalhos".

Contudo, sem dúvida alguma, *idiossincrasia* é um vocábulo pródigo em sinônimos, sobretudo com o sufixo *-ade*: individualidade, particularidade, peculiaridade, personalidade, singularidade, além de caráter e índole. Pois bem, em/de qualquer ângulo, a Espanha se ajusta a todos eles. E quantas peculiaridades ela possui! Vale a pena citar algumas, de ordem vária, ainda que muito por alto, em razão do espaço que aqui me cabe:

* *Un aguafiestas*. Pessoa que, por seu comportamento, estraga – voluntária ou involuntariamente – a diversão alheia. Age, como se colocasse água na festa dos outros para espantar sua alegria. Um desmanchaprazeres.

* Lo que me da la real gana. Se um incauto luso-falante ouvir ou ler tal expressão, certamente há de pensar que o adjetivo real funciona ali como sinônimo de "verdadeiro/a". Ledo engano. Para o espanhol, que ama, ou melhor, "venera" – igual ao povo inglês – a monarquia, e sempre se sentiu um rei, não importa a origem dessas palpitações nobiliárqui-

cas, isso é natural, haja vista o desejo de ter um rei à frente de seu país, mesmo depois de anos pedregosos e plúmbeos de ditadura. Portanto, *real gana* não é outra coisa senão a "*régia* vontade" – a vontade do rei. A psicolinguística está aí para não me desmentir...

* El baile español, com suas veredas vicinais, principalmente o flamenco possui, por acaso, ilações parecidas em outras culturas com tamanho arrebato espalhado pela cabeça, o tronco e os membros, sem falar da alma? E o taconeo, essa batida rítmica forte e ruidosa, no chão, feita com o salto (tacón) do sapato dançante, tem algum correspondente similar em outras terras? Nesse sentido, não há sequer uma palavra convincente tanto na língua portugue-

sa quanto nas outras ocidentais, que traduza isso. "Sapateado"? – Não, não tem a mesma força nem volúpia.

* La corrida de toros, tourada, também chamada de *faena* (faina, labuta) ou *lidia* (lida, luta). Ela remonta a tempos imemoriais e costuma fazer das orelhas ou rabo do touro abatido mais um galardão para o toureador, que acaba oferecendo os extremados restos mortais a alguma celebridade presente ao espetáculo, segundo o julgamento da plateia desvairada e o consequente aval do "presidente da corrida", após o virtuosismo de capa e espada do toureiro, porque nem sempre há o sangue derramado que Lorca não queria e pedia que não houvesse: *Dile a* la luna que venga, | que no quiero ver la sangre | de Ignacio sobre la arena. (In: "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" - La sangre derramada. Obras completas, de Federico García Lorca. Madri: Aguilar, 1960, p.467)

* Sereno, vocábulo que, muitas vezes, deixou de ser adjetivo ou nome comum, bem ao relento, para impor-se como um substantivo muito especial: "pessoa de extrema confiança que, à noite, nas metrópoles espanholas, vigiava as ruas e se incumbia de abrir as portas ou os portões das casas ou edifícios para seus moradores (proprietários ou inquilinos) quando estes assim o desejavam, em razão do esquecimento das respectivas chaves". E sempre havia uma gorjeta para umedecer a mão... Um adendo: vivenciei esse fato e me vali da propina. A par do ineditismo de sua presença apenas nas grandes cidades da Espanha, o sereno poderia ser chamado de trabalhador autônomo e, ao mesmo tempo, considerado uma instituição



O flamenco numa Cueva, em Granada

própria da piel de toro. E como esse vigilante da noite funcionava? Quem havia esquecido ou perdido sua chave gritava a palavra "sereno" e batia palmas como se estivesse numa sala de espetáculos aplaudindo um show ou alguma peça teatral. E ninguém estranhava a atitude se, porventura, conhecesse a quem eram dirigidos os "aplausos". Tratava-se de uma situação-clichê. Normal. Tornava-se, no entanto, uma tranquilidade, ou seja, uma serenidade ter por perto esse homem, que mais parecia uma fábrica de guizos ambulante, tal era o barulho provocado pelas chaves que portava nos bolsos. A propósito: dizia-se, à boca pequena, que a figura do "sereno" era o cruel reflexo da crise econômica por que passava a Espanha nos idos de 60. E estou de acordo, pois data desse período minha inaugural chegada ali quando pude testemunhar esse momento.

Entretanto, surtia um efeito histriônico ver um turista que desconhecia o costume do batepalmas de um noctívago – em seu S.O.S. Sereno! – confundir isso com alguma exótica manifestação de rua ou do folclore do país àquela hora da noite alta ou da madrugada... Às vezes, tinha-se a impressão de que o *flamenco* saíra do *tablao* direto para a rua onde se estava.

E ao fim e ao cabo, existe melhor passaporte da idiossincrasia espanhola que a frase quase milenar: ¿Hay gobierno? – Soy contra?

HELENA FERREIRA

Professora de língua e literatura espanhola na Faculdade de Letras/UFRJ

Tradutora, ensaísta, poetisa e membro do PEN Clube do Brasil

Ganhadora, em 2005, do Prêmio Lygia Moura Rasi, pela União Brasileira de Escritores/UBE-RJ



m virtude de vários aspectos decorrentes das implicações históricas de nossa formação, o Brasil d também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
description.

√ também poderá ser visto sob o ângulo do hispa
descrip nismo, ou seja, um país ligado às nacionalidades integrantes da Península Ibérica. Essa herança histórica deriva de profundas aproximações do Brasil com Portugal e Espanha, as quais ultrapassaram os vínculos meramente institucionais e políticos e perenizaram fortes e salutares laços culturais, linguísticos e espirituais.

Em seu livro O Brasileiro entre os outros Hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações, insistiu Gilberto Freyre na afirmação plausível de que o Brasil é duplamente hispânico. E acrescentou: "Tendo sido exceção à formação especificamente espanhola de grande parte da América, não deixou de receber o impacto espanhol em dias decisivos de sua experiência pré-nacional. Recebeu-o. Recebeu-o menos ao lado que dentro da portuguesa. Mas recebeu-o. Sendo assim pode o brasileiro dizer um tanto à maneira de Terêncio que nada do que é hispânico – espanhol e não apenas português – lhe é estranho. O brasileiro é uma gente hispânica. Sua cultura

Há, em nossa história, pelo menos, dois momentos decisivos para caracterizar nossos vínculos com a Espanha: a União Ibérica (1580-1640) e o processo imigratório desencadeado a partir dos meados do século XIX.

A explicação do fenômeno emigratório da Europa para a América, foi, durante muito tempo, um amplo processo sempre relacionado à aventura, à busca da fama ou à prática de atos heroicos.

Que fatores levaram milhares de espanhóis a atravessar o Atlântico com a finalidade de se radicarem, definitivamente, na América do Sul e, de modo especial, no Brasil?

A chegada à metade do século XIX, nem sempre com a maioria dos Estados politicamente independentes, coincidiu com a consolidação de novos ordenamentos jurídico-constitucionais, como fruto das metamorfoses sociais, econômicas e culturais. No plano econômico, o cultivo de café foi a causa principal ou determinante para o desencadeamento do processo imigratório para o Brasil, principalmente em relação aos espanhóis.

No entanto, será possível cogitar-se de outras causas, inclusive de natureza externa, como, por exemplo, a grave crise econômica sofrida pela Argentina, a partir de 1890, que, de maneira indireta, concorreu para redirecionar o afluxo da emigração espanhola ao Brasil. Além do mais, é preciso não olvidar as graves crises da economia espanhola (sobretudo após as insuperáveis "crises de subsistência" nos anos de 1856 e 1868), que, até o final do século XIX, ainda castigavam algumas comunidades espanholas, notadamente Andaluzia e Galiza.

As mudanças introduzidas na economia brasileira, durante o Segundo Reinado, ocorreram no âmbito de ações e iniciativas tradicionais marcadamente agrárias. Por isso, Octavio Ianni afirmou que "os processos econômicos e sociais responsáveis pela



Bairro espanhol e suas casas em estilo mediterrâneo. Sorocaba - SP. In Os espanhóis, de Sergio C. Oliveira, ed. TCM

é hispânica".

expulsão do escravo da esfera dos meios de produção são os mesmos que provocam os afluxos de imigrantes e, em menor escala, o deslocamento de caboclos e roceiros para as fazendas de café e os núcleos urbanos".

Essa tendência da economia agrária brasileira só seria rompida quando empreendedores mais esclarecidos chegaram à conclusão de que a sobrevivência de seus negócios corria perigo.

Daí que, por essa época, entenderam que já não podiam manter o ritmo de produção de bens destinados à exportação, cultivados, ainda, sob o regime de velhos métodos de trabalho com mão de obra escrava.

Assim, a imigração emergiu, em nosso cenário, como clara manifestação de um processo nitidamente econômico, que repercutiu, inclusive, na formação e ampliação de mercados vinculados ao trabalho livre.

Joaquim Nabuco chegou a dizer que a imigração foi fenômeno caracteristicamente americano. Havia uma espécie de atração à América livre, vasta e em franco desenvolvimento em oposição às "opacas camadas humanas da Europa". Essa atração, "rompeu os velhos estratos e criou novas forças centrífugas. Pela primeira vez na história, a imigração deu a homens e mulheres de todas as nacionalidades uma ocasião de transplantar-se, de tentar a vida em circunstâncias melhores; destruiu o que restava das muralhas nacionais em feitio de cárcere, e fez da Pátria simples questão de vontade". Nabuco afirmava, ainda, com ênfase e convicção, que a imigração era a maior força na civilização atual, alinhando-a ao lado da democracia americana.

As amostras de quantitativos anuais de entrada de imigrantes no Brasil, mais frequentes nesse período, indicam a chegada de imigrantes, em maior grau, das seguintes nacionalidades: portuguesa, italiana, espanhola, alemã, russa, polonesa etc. A Espanha, portanto, era a terceira força imigratória.

A razão mais plausível para o fomento dessa política emigratória, desde Europa, senão a principal, foi a existência de crises sociais e econômicas naqueles países. Além do mais, os governantes daquelas nações advertiram-se de que as suas próprias economias poderiam se beneficiar com a remessa de riquezas dos emigrados para seus familiares. E foi o que se deu na prática. Sistematicamente os imigrantes enviavam para seus familiares, suas igrejas e outras instituições, importantes volumes de capital. Por isso, não só no Brasil, mas na Europa, foram constituídas inúmeras sociedades de imigração. Em São Paulo e em outras cidades brasileiras, também apareceram sociedades com o objetivo de prestar aos imigrantes os auxílios e a proteção que ordinariamente careciam, como as famosas "Hospedarias"



Espanhóis deixam a pátria em busca de melhores oportunidades. Agência EFE

destinadas à recepção e encaminhamento dos imigrantes às áreas de cultivo ou outros setores de serviços carentes de mão de obra.

Por aquela época, em Espanha, o Censo registrava a população total de 17 milhões de almas. A emigração espanhola atingia, então, a elevada cifra de quase 4 emigrantes por 1.000 pessoas. Considerando como ponto de partida os dados do governo espanhol compreendidos no período de

1886 a 1900, vieram à América 1.226.602 emigrantes espanhóis. Nem todos, porém, vieram ao Brasil.

De qualquer sorte, eis aqui o ponto fundamental que poderia nos indicar com relativa aproximação o quantitativo de mão de obra destinado às principais lavouras e outras atividades. As autoridades brasileiras referem-se a dados que, à falta de outros mais fiáveis, devemos levar em consideração. De 1884 a 1900, segundo registrou o Departamento de Imigração do Instituto Nacional de Imigração e Colonização, 183.786 imigrantes espanhóis vieram ao Brasil. No período seguinte, de 1901 a 1914, em cifras absolutas, foi bem maior o fluxo emigratório: vieram ao Brasil 251.865 imigrantes. De 1915 a 1919, no qual se deu a Primeira Guerra Mundial, entraram 37.025 espanhóis. Nos dois quinquênios seguintes – 1920 a 1930, nos quais se situa a grande crise de 1929 –, a redução foi simplesmente espetacular, pois vieram apenas 9.571. Nos dois quinquênios de 1930 a 1940, quando ocorreram os conflitos da Guerra Civil Espanhola, vieram somente 3.175 espanhóis. Queda espetacular, todavia, ocorreu durante o quinquênio de 1940 a 1945, fase em que se travou a Segunda Guerra Mundial, pois chegaram ao Brasil simplesmente 684 espanhóis.

Assim, em resumo, no amplo período que vai de 1884 a 1945, chegamos ao total de 486.106 espanhóis. Para facilitar a compreensão, arredondemos: quase meio milhão de almas.

Com o fim da ditadura Vargas e a consequente redemocratização do País, momento histórico que privilegiou atividades liberais de natureza econômica e facilitou a inauguração do segundo grande surto do processo de industrialização brasileiro, a partir dos meados da década de 1950, foram introduzidas outras diretrizes na legislação brasileira relativa ao processo imigratório de estrangeiros. Passou-se a privilegiar a imigração seletiva. Terminava, assim, a fase da imigração espontânea.

Cláudio Aguiar

Doutor em Direito Internacional pela Universidade de Salamanca (Espanha)

Membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB Escritor e Autor, entre outros, de *Os Espanhóis no Brasil, Caldeirão* e *Suplício de Frei Caneca*

O universal e o regional no teatro de Lorca e Suassuna

Luisa Trias Folch

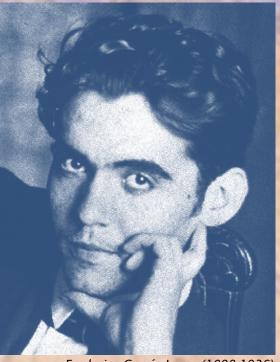
o plano do pensamento estético e das atitudes poéticas vigentes na Espanha no primeiro quartel do século XX, pode-se afirmar que os artistas da Geração de 27 (e em particular Federico García Lorca) encontram-se num campo de tensão dialética entre duas forças principais: vanguarda e tradição, das quais realizam síntese. A vontade de criação, que se encontra no núcleo das poéticas das vanguardas europeias, dirige-se, na Geração de 27, para o exame das coisas próprias da Espanha.

Consequentemente, para essa geração, o impulso face ao novo e ao concreto resolvia-se numa forma, também nova, de atenção

para com o passado. O que a distanciava do tradicionalismo conservador era o fato de seus escritores olharem para a tradição, em suas vertentes popular e culta, com olhos de vanguarda. A arte nova servia de filtro para selecionar o diálogo com o passado e vê-lo em função do presente. Nessa perspectiva deve ser colocado o interesse de Lorca pelas formas da arte popular e pelo romanceiro, estimulado pela obra de Menéndez Pidal.

Um dos projetos culturais lançados no governo da II República (1931) na Espanha foi o Teatro Universitário de "La Barraca", fundado por García Lorca e Eduardo Ugarte, em julho de 1932. Era formado sobretudo por alunos do *Instituto Escuela* e tinha como primeiro objetivo recuperar o teatro clássico, além de restituir ao povo sua própria imagem cultural, através da tradição popular. *La Barraca* foi precursora absoluta dos teatros universitários.

Ariano Suassuna, em 1946, ingressou na Faculdade de Direito do Recife, onde conheceu escritores, atores, poetas, romancistas e pessoas in-



Frederico García Lorca (1898-1936)

teressadas em arte e literatura, fundando o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP). Sob a inspiração de García Lorca, esse grupo pensou na montagem de uma "Barraca", um palco móvel para fazer teatro ambulante.¹

O mundo do teatro obedece em Lorca a impulso primário: o primeiro brinquedo, lembra seu irmão Francisco, foi um teatro, e sua infância cheia de fantasias e máscaras. Adulto, Lorca manifestou visão teatral do mundo: viveu e sofreu a vida como um drama universal. O interesse de Suassuna pelo teatro também surgiu quando criança, e foi num circo o primeiro espetáculo a que assistiu. O

circo e os folhetos de cordel marcaram-no, sendo de grande importância para sua formação de dramaturgo.

O principal compromisso do TEP, no plano literário e teatral, é com a cultura popular nordestina. Em 1946, Suassuna organizou um encontro de cantadores no Teatro Santa Isabel; no ano seguinte, o grupo conheceu *Cheiroso*, o mamulengueiro que teria influência decisiva na sua obra. Sob a orientação deste, o TEP cria um Departamento de Bonecos, que apresenta a farsa *O amor de dom Perlimplim e de Belisa em seu jardim,* de Lorca, com cenários de Aloísio Magalhães e mamulengos de Cheiroso. Mistura de objeto e ser humano, o fantoche situa-se entre a realidade e o sonho e permite extrema liberdade de criação artística. A primeira parte da produção teatral de Suassuna, seus entremezes, destina-se ao teatro de bonecos.²

Duas foram as paixões da infância de Lorca: o teatro de marionetes e a música. Com uma das criadas da família, o jovem adquiriu paixão pelo folclore camponês e conhecimento dos romances e das canti-

gas populares, que utilizaria em poemas e obras de teatro.

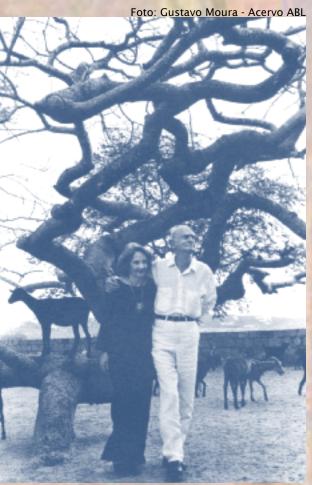
Em entrevista a Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho, em 1998, na Revista Vintém, Ariano Suassuna mostra o seu reconhecimento pelo teatro espanhol e afirma a importância de Lorca no início do seu teatro:

"Eu escrevia poesia, e foi ele [Hermilo Borba Filho] quem começou a me estimular a escrever teatro. Inclusive quando eu conheci Hermilo eu já tinha feito os meus primeiros poemas, baseados no romance popular. Aí ele disse: 'Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca'. [...]

Mas quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lor-

ca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. Lembrei da experiência falhada, mas aí eu disse: 'Vamos lá, vamos tentar'. E foi aí que eu fiz Uma mulher vestida de Sol. Na primeira versão de Uma Mulher Vestida de Sol nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois que eu fui me aproximando muito mais de Calderón, Lope de Vega e Cervantes do que de García Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho."3

Lorca e Suassuna, embora distantes no tempo e no espaço, tinham projeto comum: valorizar a cultura popular, pretendendo realizar arte erudita a partir das raízes populares da cultura do próprio país. É o romanceiro popular que une estes autores: O Romancero gitano de Lorca; no caso de Suassuna, o Romanceiro Nordestino, com raízes no romanceiro ibérico medieval. Universalidade na singularidade, este é o projeto.



Ariano Suassuna (1927) e esposa

Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco até 1974, lança, em 1970, o Movimento Armorial, definido por ele como "arte que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados".4

Como La Barraca de Lorca, o Movimento Armorial de Suassuna recupera as tradições nordestinas por meio do teatro, de maneira semelhante à da Geração de 27 na Espanha, cujo desejo era revalorizar

a literatura espanhola através do teatro clássico e do romanceiro popular. Este Movimento também pretendia levar ao povo brasileiro a emoção de um teatro universal, misturando a tradição religiosa com a popular, ressaltando especialmente o ambiente local, as crenças do povo nordestino, recuperando a herança espanhola, situando-se, pois, na melhor tradição hispano-brasileira.

A significação poética e social da obra de Lorca começou a formar-se ainda em vida do poeta, tendo culminado com a sua morte. No Brasil, além da Revista Acadêmica (1937) que dá a notícia do seu passamento, a Gazeta Hispana de São Paulo publica, em 1938, uma homenagem sob o título Notícia e crítica de sua morte e alguns poemas. Outras homenagens encontram-se, sobretudo, no n.º 15 da Revista Leitura (Rio, fevereiro, 1944) e, meses mais tarde, num volume dedicado exclusivamente ao poeta de Granada na Revista Letras (São Paulo, ed. Continental) - Presença de García Lorca: além de poemas originais de poetas brasileiros a ele dedicados, artigos sobre sua obra, etc., há no capítulo quarto, poemas do Romancero Gitano. No sétimo, dedicado ao teatro, afirma-se a transcendência que teve a Companhia de Dulcina de Morais na difusão do teatro de Lorca, especialmente em Bodas de Sangre. Foi por indicação dela e para sua representação, em 1944, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que a poetisa Cecília Meireles traduziu esta obra dramática para o português. Sem dúvida, tanto *Romancero gitano* como *Bodas de Sangre* foram as obras mais conhecidas de Lorca inclusive no Brasil, e pode-se afirmar que o êxito desta tragédia deve-se à grande difusão do próprio *Romancero gitano*.

Numa análise comparativa entre *Bodas de Sangre* de Lorca e a tragédia de Suassuna *Uma Mulher vestida de Sol* – na qual o autor reconhece a influência direta do poeta de Granada – a primeira, estreada em 1933, se baseia em fato real acontecido numa aldeia

de Almería (Espanha). A tragédia da morte dos dois pretendentes da mesma noiva na noite de casamento chamou a atenção de Federico por sua similitude com a tragédia clássica: a sociedade e a ordem estabelecida por ela, inflexível e cheia de fanatismo, desemboca na tragédia. O tema do amor impossível, do amor frustrado e do desejo é universal, mas Lorca situa-o num marco particular – a sociedade rural andaluza.

Bodas de Sangre, drama em três atos e sete quadros, estrutura-se a partir de La vida breve de Falla. Como na tragédia de Suassuna, Lorca une sangue, honra, família, mas numa atmosfera trágica que alterna o uso da prosa e do verso. Os personagens principais são a Mãe e a Noiva, cada uma sustentando um tema. Na Mãe, a luta encontra-se entre o desejo de prolongar a estirpe e a sina trágica da morte violenta. Na Noiva, o conflito centra-se na força da paixão. Na memória da Mãe está a lembrança dupla do marido e de seu filho mais velho, assassinados pela família dos Félix, família inimiga, a que pertence Leonardo, antigo namorado da Noiva, agora casado, mas que nunca a esqueceu. A Noiva, nascida na terra seca e quente de Andaluzia, também é ardente e ainda está, embora não o queira reconhecer, apaixonada por Leonardo.

A tragédia tem uma unidade: amor/liberdade/morte. Aos primeiros quadros, em prosa, seguese o verso, com que se anuncia a tragédia final. Na noite do casamento, aparece a cavalo o antigo namorado, que foge com a Noiva. Unidos pela paixão, fogem do seu destino. Todos os personagens vivem em estado de angústia, como na tragédia clássica: a Mãe age obcecada pela morte; Leonardo cavalga rumo à destruição, envolto pela paixão; a Noiva luta entre o dever e o desejo. A estrutura mantém-se sobre cantigas, que antecipam/pressagiam/introduzem e elevam a temática a dimensões



trágicas e simbólicas. O coro, que se exprime em verso, invade de lirismo a obra, até o seu final.

Três lenhadores — vozes e presságios do destino trágico — anunciam a lua, símbolo da morte. Leonardo e a Noiva declaram-se abertamente heróis elementares, devem-se incorporar à Natureza, porque no mundo convencional não há lugar para eles. Se a Mãe representa a continuação da espécie, a tradição — normas sociais imobilistas —, a Noiva apresenta-se como transgressora destas normas, símbolo do amor passional, passional até a morte.

No final da tragédia, o noivo e o herói morrem, a Noiva regressa

com a triste notícia, mas não poderá reintegrar-se ao grupo social a que pertence, porque, como viúva, é mulher estéril. O sangue, calor vital e corporal, é também veículo da paixão, do instinto; aqui é sangue derramado, sacrifício e morte.

No caso de Suassuna, *Uma Mulher Vestida de Sol* narra a trágica história de amor entre dois jovens sertanejos, Rosa e Francisco, cujos pais, muito embora aparentados, são inimigos figadais, em disputa por terras. Adotando a temática do amor impossível entre as famílias rivais, o autor desenvolve narrativa que valoriza o universo sertanejo, manifestado através do cordel e personagens tipicamente nordestinos.

O que caracteriza essa obra é também a iniciativa de unir temas universais a formas regionais. O título remete ao livro do *Apocalipse*, capítulo 12, quando, em uma revelação, o Apóstolo João viu "uma mulher vestida de sol tendo a lua a seus pés e, sobre a cabeça, uma coroa de doze estrelas; e, estando grávida, chamava com dores de parto, e sofria tormentos para dar à luz". A peça de Suassuna abre-se e fecha-se com a aparição de Nossa Senhora como o sol do sertão. Mas só ao final da obra entende-se o significado desse símbolo, quando Rosa, grávida, se mata com punhal diante o túmulo de Francisco e, antes de morrer, pede que a morte lhe seja perdoada.

"Junto ao corpo de Rosa, aparece a figura de Nossa Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la com sua infinita piedade". ⁵ Suassuna remete à imagem da Nossa Senhora, que gera a Salvação através de Jesus Cristo. Se em Lorca a lua prenuncia a morte, em Suassuna *A mulher vestida de Sol* simboliza a misericórdia e o perdão para as vítimas do sertão, nesse caso para Rosa e Francisco.

Suassuna parte de um romance popular:

"[...] o que fiz foi tomar um romance popular do sertão e tratálo dramaticamente, nos termos da minha poesia ela também filha do romanceiro nordestino e neta do ibérico. O romance escolhido foi o de José de Souza Leão. Conhecia-o em duas versões. A que preferi foi uma que eu ouvi em pequeno em

Taperoá. A história é simples e trágica: um coronel, enciumado do amor da filha por José de Souza Leão, mata-o, sendo por sua vez morto pelo pai do herói. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esboço de drama". 6

Os amantes da tragédia de Suassuna são primos que conhecem desde cedo a dimensão que a disputa pela posse de terra pode adquirir no sertão. A violência e a falta de honra estão protagonizadas pelo pai de Rosa, Joaquim Maranhão, cuja ânsia pelo poder não encontra limites, nem respeita sequer laços de sangue. Ele é capaz de enganar o sobrinho, filho da família rival, namorado de sua filha, prometendo que o deixará casar e aceitará o filho que ela espera. Mas, ao contrário, assassina Francisco, e Rosa mata-se, vingando a morte do namorado. Joaquim também morrerá pelas mãos de um retirante, cujo filho fora vitimado por ele. A obra, além de servir como testemunho do autor sobre seu tempo, acrescenta, poética e dramaticamente, uma verdade de natureza social.

A presença da morte é permanente. No início, fala-se da morte da mãe de Rosa, que se diz assassinada pelo marido. O personagem Cícero é um velho, com rosários e cajado, cujas cantigas tratam da morte no sertão, especialmente no Romance de Minervina, declamado e cantado pela própria mãe de Rosa. A morte e o sol, a falta de água, a seca, a terra queimada pelo sol são símbolos de violência. A chegada de uma família de retirantes provoca nova situação brutal. O filho dos retirantes é morto por engano pelo violento e inescrupuloso Joaquim Maranhão. Francisco pede que cavem uma cacimba defronte à cova do rapaz morto. Durante a noite eles cantam, e a cacimba dá água. Ali Francisco planta uma roseira do jardim de Rosa. O cheiro de terra molhada e o luar lhes trazem o amor, mas também dão início ao seu fim trágico. O amor impossível, na rivalidade entre famílias por um pedaço de terra, traz a morte sob o sol do sertão, uma terra também trágica. A terra molhada é geradora de vida, mas a terra seca, crestada pelo sol, traz a morte. Encontramos em contraposição simbólica: a água, o



Um dos desenhos de Lorca. In casadoteatro.spaceblog.com.br

fluir da vida, purificação e regeneração; com o sol, a terra seca, a morte no sertão.

Assim como Lorca, também Suassuna une sangue, honra e família em atmosfera trágica, alternando prosa e verso. O verso apresentase em forma de romance, cantado por personagens que prenunciam a tragédia e a morte. A lua, a prata, o amor e a morte

uma história de amor e sangue – são símbolos lorquianos, símbolos das terras andaluza e nordestina.

A mulher em Suassuna é igualmente transgressora das normas sociais, cuja consequência é o perecimento. Se, no início, o Romance de Minervina fazia referência à morte da mulher de Joaquim Maranhão, o final da obra confirma o destino da filha: o amor impossível leva à morte. Suassuna, reconhecendo a herança ibérica nos romances e a dívida para com Lorca, incorpora temas populares tornados regionais. Atua, como Lorca, com plena originalidade numa das formas tradicionais que reinventa para seu teatro.

Em *Uma Mulher vestida de Sol* encontram-se duas influências principais: a do romance nordestino e a de García Lorca. Como em Lorca, Suassuna une região e tradição. Para ambos, o importante é reencontrar os segredos que a arte tradicional revela. Não para imitá-los, mas como ponto de partida para a recriação.

A originalidade dos dois reside em criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, a fim de atingir com isso o espírito tradicional e universal.

Referências

¹ Cf. Lima Júnior, C. *O pai, o exílio e o reino: uma apresentação à poesia armorial de Ariano Suassuna.* Natal: Ed. da UFRN, 1996, p. 38.

² Cf. Fonseca dos Santos, Idelette Muzart. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999, pp. 39-40.

3 Vid. "Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impure-

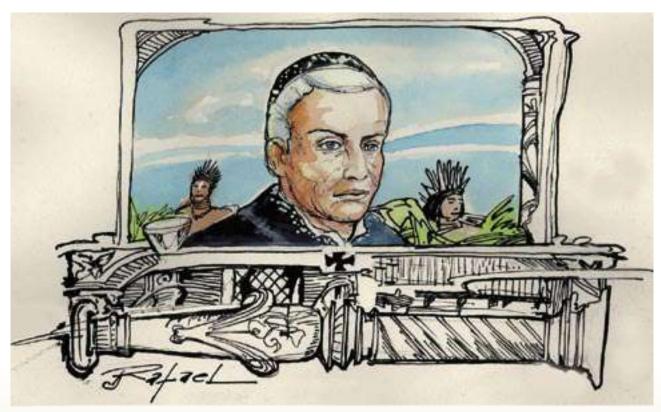
za, da mistura", in Revista Vintém - Ensaios para um Teatro Dialético. Ed. Hucitec, n.º 2, maio/junho/julho 1998.

⁴ Suassuna, A. O Movimento Armorial. Recife: Universitaia UFPE, 2. ed. 1974, p. 7.

⁵____. *Uma Mulher vestida de Sol.* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 194. ⁶ Vid. Borba Filho, Hermilo. "O dramaturgo do Nordeste", in Suassuna, A. *Uma Mulher vestida de Sol*, op. cit. p. 17.

Luisa Trias Folch

Professora Titular de Filologia Portuguesa - Universidade de Granada - Espanha



O TEATRO DE ANCHIETA

Leodegário A. de Azevedo Filho

entre as atividades da catequese do silvícola, que o piedoso jesuíta¹ desenvolveu, não há dúvida de que o teatro foi a mola mestra, explorando Anchieta a natural predisposição do indígena brasileiro para o canto, acompanhado por instrumentos musicais, as danças e as pequenas representações de caráter lúdico.

Em *O teatro de Anchieta*, separata de *Anchieta*, *a Idade Média e o Barroco* (Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1966), de nossa autoria, observamos que a poesia dramática de Anchieta se compõe de peças de circunstância, escritas por ocasião de efemérides religiosas, para atender aos fins didáticos da catequese. O seu público era constituído de indígenas, soldados, colonos, marujos e pequenos comerciantes, como habitantes das primeiras aldeias, criadas sobretudo por Mem de Sá, nas origens de nossa colonização. Daí a razão por que, em geral, os autos e as peças eram polilíngues pois se dirigiam a público linguisticamente heterogêneo, numa fase de concorrência linguística característica daqueles primeiros anos.

Importantes, é claro, são os autos apenas em Língua geral, o tupi, a mais falada na costa brasileira ao seu tempo. Assim, com habilidade, Anchieta explorou tais tendências naturais dos primitivos habitantes da terra, procurando neles incutir, por meio de pequenos jogos dramáticos, não apenas a moral cristã, mas sobretudo o respeito aos principais dogmas da Igreja. A propósito, escreve Claude-Henri Frèches: "En somme, c'est une leçon de catéchisme en images, dynamique plus que savante, mais non dépourvue d'habilité. On pourrait encore avancer que ces drames constituent des embryons de pieces à thèse ou des comédies de moeurs: ces deux aspects se réunissent d'ailleurs volontiés en un même auto." (*Le théâtre du Anchieta*: contenu et struture. *In*: Annali, III. Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1961, p. 49).

A mesma observação, no que se refere ao gosto dos indígenas pelas representações, encontrase num inédito de Joaquim Ribeiro, a que tivemos acesso, e em *A Estética da língua portuguesa*, no capítulo "Teatro sacro no período colonial", onde se lê que não foram o basco João de Azpilcueta Navarro e José de Anchieta os únicos dramaturgos de nosso primeiro século de existência, como em geral se pensa. Já um cronista antigo se refere aos autos coevos de Anchieta: "E foi desta maneira, desejando o Padre Provincial Manuel da Nóbrega evitar alguns abusos que com autos *pouco decentes* se faziam nas igrejas, encomendou ao irmão José de

Anchieta que fizesse uma obra devota, para ser representada na véspera da Circuncisão, e como entre os portugueses alguns tinham passos na língua da terra, ajuntou-se a ouvi-la toda a capitania.'

Vê-se, então, que havia autos pouco decentes que eram representados inclusive nos adros da igreja – local do teatro na época – talvez escritos por leigos.

Nasce, pois, o teatro de Anchieta para substituir as peças leigas, com finalidade moralizadora e cristã. Eram os autos de catequese simples variantes dos autos de devoção, vindos da tradição medieval. Como se sabe, muito antes, estes foram escritos por Gil Vicente, autor pré-clássico, que exerceu influência na técnica do jesuíta espanhol, natural de Tenerife, arquipélago das Canárias, que bem cedo mudou-se para Portugal, aí estudando no Colégio dos Jesuítas de Coimbra.

O teatro anchietano explorava basicamente o ritual dramático dos tupis, mais tarde exaltado por Gonçalves Dias no período romântico. Estudos do antropólogo Alfred Métreaux (La religion des tupinambá et ses rapports avec celles des autres tribus tupi-guarani e La civilization materielle des tribus tupi-guarani), demonstram que nossos índios realizavam rituais mágicos, verdadeiros espetáculos de *marionettes*, executados para multiplicação das sementes - uma espécie de procissão ou dança para atrair a chuva praticada pelos tupinambás, a conselho dos pajés. Esta espécie de magia imitativa se aplicava à produção do algodão. Assinala ele a tendência espontânea dos índios para o canto e a dança, elementos dos quais os jesuítas tiraram o máximo proveito nos autos de catequese. Este uso se constitui na pré-história do teatro brasileiro.

Na tradição da coreografia dramática dos indígenas, nosso folclore registra o folguedo denominado "Os caboclinhos", numa área que vai

do Nordeste a Minas. assim descrito No cancioneiro do Norte: "Entre estes folguedos típicos convém destacar os caboclinhos, restos de diversão indígena: 16 ou 20 figuras com o rosto pintado a açafrão, ostentando trajes de cores berrantes, com enfeites de espelhinhos e penachos à cabeça, empunham arcos e flechas que são manejados ao som de um tambor e de uma gaita. Simulam um combate como tribos inimigas". A propósito disto, Joaquim Ribeiro observa: "A esse leitmotiv ameríndio aliaram-se diversos influxos de elementos portugueses e elementos negro-africanos; aparecem rei, rainha, o matroá (bobo da corte), o birica e cantos em língua bunda. Em Diamantina, as personagens principais são: cacique, mamãe-vovó, papai-vovô e capitão-com-pó".

Além de exercer indiscutível influência sobre a moralização dos costumes e a implantação da fé católica nas aldeias, identificavam-se a demonologia tupi e a demonologia medieval, com evidente proveito para a catequese, pois as assombrações dos selvagens eram desviadas para a valorização da fé cristã. Nem faltava aos autos o ilusionismo cênico próprio do período Barroco, inclusive com tiro de arcabuz no palco, como no Auto de Santa Clara. A propósito, este período está ligado à ideologia da Contra-Reforma, do Concílio de Trento, estudado por Weisbach em El Barroco, Arte de la Contra-Reforma, 1948, e por E. Woelfflin, em Conceptos fundamentales em la Historia del Arte, 1961.

Pelos autos de catequese - espécie de teatrocatecismo – de conteúdo simples, mais dinâmico do que erudito, inteligente e hábil como o considerou C.H. Frèches, os dogmas da Igreja e a moral católica se tornaram mais acessíveis à compreensão do silvícola. As penas do inferno, o medo da morte com pecado na alma, o demônio, tudo isso e muito mais concorria para formar o dualismo conflitual básico da estética barroca. Com os autos de catequese, os jesuítas lançaram mão de recitativos e de representações dramáticas, suscitando o remorso no pecador, a regeneração dos infiéis e a conversão dos gentios. Inspirada nos ensinamentos de Inácio de Loyola, a arte barroca dos jesuítas, acima de tudo, consistiu em tocar os corações, sem recorrer a raciocínios abstratos, para falar a língua chã

> do povo, diretamente assimilável. Fritz Strich dá, como ponto de partida da arte e literatura barrocas. o sentimento da fugacidade do tempo e da brevidade da vida terrena, acompanhado da nostalgia pela eternidade. E a noção de vaidade e caducidade das coisas do mundo tem por corolário a ideia e o medo da morte, e o pavor do inferno, que tal literatura procurou manter aceso e vivo nos corações.



Evangelho nas Selvas. Anchieta retratado por Benedito Calixto, 1893

No caso, essas forças são o Céu e a Terra, que enchem de sua polaridade a literatura espanhola de estilo barroco daquela época e que vão ser de extrema importância no pensamento jesuítico do Padre Vieira, o maior orador sacro do séc. XVII, no Brasil. Para Calderón de la Barca, "a vida é um sonho ou mesmo um pesadelo". Assim, o exemplo espanhol, com valor germinal do Barroco, exerce atração na mente brasileira da época.

Filiado à vertente inicial da Contra-Reforma, o teatro de Anchieta é redigido em técnica hispano-portuguesa. Sobre o assunto, Nicolás Extremera Tapia, professor da Universidade de Granada, Espanha, nos

Anais do Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filologia e Literaturas de Língua Portuguesa (2007: Rio de Janeiro) defende a tese da hegemonia do espanhol no teatro brasileiro da segunda metade do séc. XVI, afirmando que "não só estarão presentes a língua e a cultura portuguesas (...), mas presentes também estarão, e com maior intensidade, a língua e a cultura espanholas" (p. 296). Entretanto não se pode desconsiderar a problemática da concorrência e pluralidade linguística da época, escrevendo Anchieta em quatro línguas: latim, por força de sua formação eclesiástica; espanhol, por ser sua língua materna; português, por ser a língua predominante no processo de colonização, e tupi, a mais falada pelos povos autóctones. E se não fosse assim, estaríamos falando castelhano, com as demais nações hispano-americanas.

Quanto aos autos de catequese, tem-se, escritos em português: Quando, no Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens, Auto de Santa Úrsula, Auto do Crisma; em espanhol, Na visitação de Santa Isabel (1595); em tupi: Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba e Dos Mistérios do Rosário de Nossa Senhora; em português e tupi, Na Aldeia de Guaraparim; e o trilígue – em tupi, espanhol e português – Na Festa de São Lourenço. Deste auto, há predominância de versos em tupi, língua que Anchieta estudou profundamente, a partir de anotações anteriores de Azpilcueta Navarro, como indicamos no prefácio da sua Arte de Grammatica da Lingoa mais usada na Costa do Brasil, datada de 1595 e republicada em 1999 (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica).

Em todos os Autos, reflete-se o temor ideológico e místico da Contra-Reforma. A própria crueldade, um dos traços que Weisbach aponta no estilo barroco, está presente no teatro de Anchieta, como se

Auto chamado da Mofinamendez.



Frontispício do Auto de Mofina Mendes, séc. XVI

vê numa cena em que os imperadores romanos são queimados no fogo eterno do Inferno.

Esta visão jesuítica é puramente medieval, teocêntrica, sem contato maior com a época renascentista. Sua posição, fixada pela cultura e pela ação contra-reformista e acentuada no combate ao paganismo, situa-se no prolongamento do medievalismo, num pré-barroco implícito. A estética barroca viria a caracterizar-se, em nossa língua, no séc. XVII, que é o século de Vieira e de Gregório de Mattos.

Diga-se, ainda, que o conhecido *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente (1465 - 1536), apresentada ao Rei Dom João III, e endereçada às matinas do Natal, em 1534, é uma peça de de-

voção, que não esconde suas fontes medievais. Assim também, *Na Festa de Natal*, auto anchietano, que não passa de uma adaptação do *Auto de São Lourenço*.

Concluindo, observamos, como Alceu Amoroso Lima em sua *Introdução à Literatura Brasileira*, que mais do que a língua, que é apenas um instrumento de expressão, o que mais importa para a caracterização de uma literatura é a experiência humana que ela transmite, o sentimento e a visão de mundo em termos estéticos. E isso é o que caracteriza a extraordinária obra de Anchieta, nas origens da Literatura Brasileira, escrevendo sua considerável obra em quatro línguas, num período marcado pela concorrência linguística.

Notas

¹ José de Anchieta (1534-1597), denominado *O Apóstolo do Brasil*, foi gramático, poeta, teatrólogo e historiador, compôs prosa e verso em português, espanhol, latim e tupi. Co-fundador do Colégio de São Paulo, embrião da cidade. Defendeu os índios dos que queriam escravizá-los, tomar-lhes mulheres e filhos. Lutou contra os franceses da França Antártica e assistiu Estácio de Sá nos últimos momentos (1567). Dirigiu o Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro: 1570-73, e fundou Reritiba, hoje Anchieta/ES.

Publicou em vida *De gestis Mendi de Saa* (Os feitos de Mem de Sá), Coimbra,1563, primeiro poema épico da América, e a primeira gramática da língua tupi. Compôs o *Poema à Virgem* que teria escrito nas areias da praia e depois transcrito em papel.

² Auto (latim: *actu* = ato) é um subgênero da literatura dramática e tem origem na Idade Média, na Espanha, por volta do século XII. Em Portugal, no século XVI, Gil Vicente é a grande expressão deste gênero.

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO
Professor Titular da UFRJ e Emérito da UERJ
Presidente de Honra da Academia Brasileira de Filologia
Autor, entre outros, de As poesias de Anchieta em Português
e A obra de Anchieta e a Literatura Novilatina em Portugal



Pátio interno do Museu Histórico Nacional

Formas Hispânicas e a Arquitetura no Brasil

Maria Ligia Fortes Sanches

Abolição da Escravatura, 1888, a Proclamação da República, 1889, e o processo de industrialização provocaram a renovação urbana das principais cidades brasileiras, no início do século XX. Explicam-nas a urgência em modificar a imagem do Brasil no exterior e a necessidade de se criarem habitações para a burguesia urbana que substituiu a aristocracia rural do Império.

Buscava-se a identidade nacional, pois no Império o Brasil ainda não constituía uma nação. Em início de 1917, o Brasil sofria crescente pressão para que ingressasse na Primeira Guerra Mundial, o que serviu de pretexto para campanha patriótica nacional. Estes fatores, intensificados pela ideia europeia de civilização, condicionaram o desenvolvimento do conceito de nação brasileira.

Outro aspecto propiciou a importação de estilos arquitetônicos europeus, fazendo germinar o ecletismo entre nós, sobretudo na versão neoclássica, preferência da burguesia recém-urbanizada. A República introduziu certa vulgaridade de costumes e gostos, compreendida como consequência do compromisso entre culturas distintas, gerando conflitos na arquitetura e na construção - classes, programas, agente de trabalho, técnicas, métodos de trabalho, materiais e estruturas dos edifícios.

Diante dos impasses, nas primeiras décadas do século XX, a arquitetura no Brasil assume tendências opostas: a tradicional e a moderna.

A tradicional e conservadora, com moldes acadêmicos, preconizava estilos classicizantes para monumentos de maior porte, e o neocolonial para residências e escolas, o que mais tarde seria usado nos pavilhões de exposição e em grandes edifícios. A moderna e vanguardista, influenciada pelos preceitos racionalistas de Le Corbusier, se estabeleceu após a primeira visita do arquiteto franco-suíço ao Brasil, em 1929.

Por coincidência, 1922 foi o marco das duas tendências. Em fevereiro, o Movimento Moderno teve seu batismo na Semana de Arte Moderna, em São Paulo e, em setembro, o Movimento Neocolonial desponta na Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro.

O Neocolonial se inspira no discurso Culto à Tradição, do arquiteto português Ricardo Severo, no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, outubro de 1911, em que destacava a importância da tradição para a formação da identidade nacional - argamassa aglutinadora dos elementos de expressão do espírito de um povo.

Severo propunha revalorizar as formas autóctones ou tradicionais, reveladoras dos caracteres luso-brasileiros que definiriam histórica e politicamente nossa

Foto: Malta, 1922



Casa do Trem em reforma

nacionalidade. Em conferências e artigos, ele semeou o Neocolonial no Brasil, com adesão de Victor Dugubrás, tornando-se então os defensores do Estilo em São Paulo. O médico José Marianno Filho, amante das artes, defenderia o Neocolonial no Rio de Janeiro, então Capital Federal, onde o Estilo obteve maior repercussão porque a elite intelectual não era indiferente ao estudo das artes do passado.

O *Neocolonial* não reproduzia a arquitetura colonial, que primava pela singeleza das plantas e pureza das formas, pois evocava elementos do passado com técnicas construtivas modernas, não utilizando os materiais do período colonial nem resguardando a legitimidade arquitetônica das obras.

Esse movimento atuou como "uma espécie de doutrina Monroe da Cultura", eclodindo concomitantemente em países americanos, como o México e os EUA, que exportavam formas de sua arquitetura. O Neocolonial se equiparava ao Mission-Style das missões espanholas na América. A doutrina Monroe preconizava a independência cultural dos países americanos e revivia na arquitetura as formas autóctones ou oriundas do período de colonização. A partir de 1910, as Américas penetraram em seu passado, associado aos colonizadores, buscando valorizar suas próprias tradições.

Idealizados para criar uma arquitetura de caráter nacional, o Neocolonial, como o Missões, propunham respeitar o espírito do povo e as condições mesológicas, sobrepujando a arquitetura eclética, importada para o Brasil. Ambas possuíam fundamentos comuns, pois o Brasil e a América Latina traziam as mesmas raízes ibéricas.

Analisando os dois estilos, o arquiteto e historiador Paulo Santos destacou que o Neocolonial era grave e viril, e o Missões, gracioso e delicado, e que a sua conjugação constituiu um dos traços da sensibilidade artística da segunda metade da década de 1920.

A diferença entre os estilos se notava, especialmente, nos elementos decorativos e partidos arquitetônicos. O Neocolonial apresentava planta geralmente retangular e telhado em quatro águas, e o Missões desenvolvia um jogo de volumes, com telhado em duas águas, sendo comum existir torre circular e arco-pleno, além de utilizar reboco grosso e texturizado, criando paredes com superfícies irregulares.

Por serem mais leves e menos anacrônicas, as formas hispânicas resistiram melhor, e a moda das casas "missão espanhola" teve maior aceitação que as colonial brasileira, sendo identificáveis nos primeiros projetos de Sergio Bernardes, em residências situadas à rua Adolfo Lutz e à Av. Epitácio Pessoa, entre 1946 e 48.

Na verdade, o emprego das formas hispânicas foi introduzido no Brasil por Edgar Viana, formado na Universidade da Pensilvânia, que de lá trouxe o gosto pelas Missões e a quem caberia, também, introduzir o estilo arquitetônico marajoara. Ele percebia grande afinidade entre os motivos decorativos dos índios brasileiros e os dos índios peruanos e Maias do México.

Como símbolo da emancipação artística. o Neocolonial Hispânico tornou-se o estilo preferido da época. O Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional do Centenário de 22, projeto de Archimedes Memória e Francisque Cuchet, é considerado um dos mais representativos deste estilo.

Ocupando a maior área da Exposição - 9.400 m² –, o Palácio da Indústria, hoje Museu Histórico Nacional, no Centro do Rio de Janeiro resultou da restauração do conjunto de antigas instalações militares, ao pé do Morro do Castelo, incluído o antigo Arsenal de Guerra, cuja preocupação era "estilizar os nossos produtos nacionais". As arcadas dos pátios internos remontavam ao estilo missões enquanto os pátios remetiam aos claustros das edificações coloniais brasileiras. Assim, a remodelação da Casa do Trem refletia "nos mínimos detalhes uma instituição nacional muito digna", segundo a revista Architectura no Brasil.

Memória e Cuchet projetaram, também em estilo missões, a residência do Deputado Armando Burlamaqui, à rua Bambina, 19, em 1925; outra para Antonio Peixoto de Castro, em 27, na esquina das ruas do Matoso e D. Amélia, na Tijuca, e a Sede do Clube Botafogo de Futebol e Regatas, 1926-27, em Botafogo.



Fachada do Museu Histórico Nacional

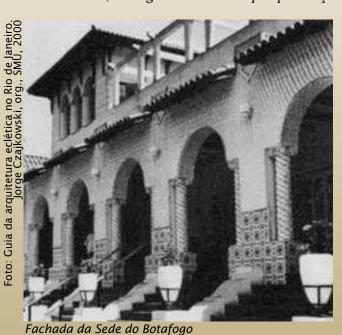
Projetado em estilo neocolonial hispanoamericano, este edifício exemplifica os principais elementos do *Missões:* "embasamento em pedras irregulares, tratamento texturizado das argamassas, telhados de barro com grandes beiras encachorradas, balcões salientes em madeira, varandas porticadas em arcos, colunas torsas, painéis decorativos de azulejos, terraços e pérgulas."

O sucesso desse estilo na Exposição Internacional de 22 aguçaria o interesse dos brasileiros pelo movimento que obteve apoio do governo. O *Neocolonial* era a primeira condição do concurso para o anteprojeto do Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, em 1926, instituído pelo Ministério da Agricultura. Nele, a associação das formas hispânicas com as do colonial brasileiro foi lançada por Edgar Viana, em parceria com Raphael Galvão, e recebeu Menção Honrosa. Apesar de receber todas as distinções relativas ao *Neocolonial*, a comissão julgadora considerou o projeto referenciado ao estilo mexicano. Venceu o projeto de Lucio Costa, em estilo *neocolonial*.

O concurso para a Embaixada da Argentina, em 27, reuniu grande número de concorrentes e Lucio Costa obteve o 1.º lugar com projeto em estilo hispânico, penetrado do espírito neocolonial. Memória e Cuchet ficaram em 2.º lugar.

O ecletismo hispânico foi utilizado desde os primeiros trabalhos de Fernando Valentim, em parceria com Lucio Costa. A residência para o casal Olga e Raul Pedrosa de 1922-25, equilibrava a planta e a distribuição de volumes, destacando elementos decorativos do passado, sem excluir o sentido evolutivo da experimentação. Situada à rua Rumânia, 20, em Laranjeiras, onde hoje funciona um organismo da ONU, a edificação teve tombamento municipal em 1983.

Nas casas geminadas projetadas para a família Daudt e Oliveira, no Cosme Velho, os arquitetos mantiveram o estilo *missões* com elementos do *neocolonial brasileiro*, conseguindo descartar qualquer traço



Fotos: J.W.Freire

Antiga residência de Armando Burlamaqui à R. Bambina

de monumentalidade que ameaçasse a intimidade do ambiente residencial.

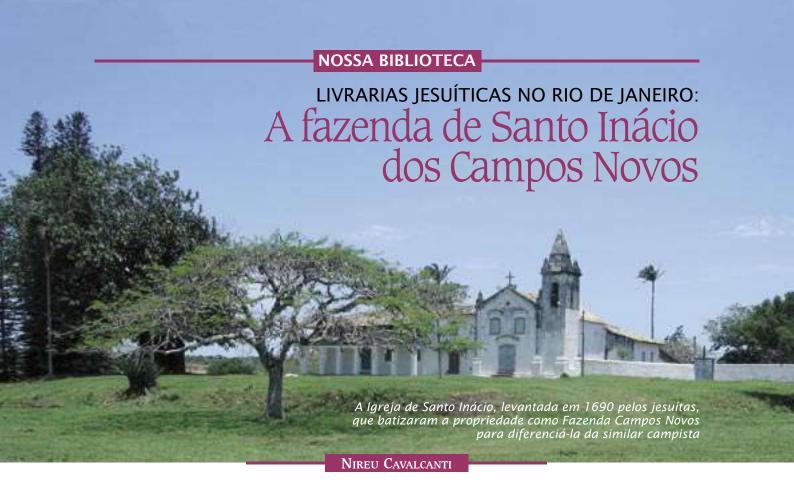
O *Missões* propagou-se também no ensino da Escola Nacional de Belas Artes. Em sua biblioteca era possível encontrar vasta bibliografia sobre este estilo. Elaborados por alunos e ex-alunos da ENBA projetos eram publicados na *Revista de Arquitetura*, fundada em 1934 e órgão do grêmio da instituição, o que comprova o seu acolhimento.

O *Missões* começou a ser explorado na Escola pelos formandos de 1925, destacando-se Atílio Correia Lima – que apresentou projeto residencial com volumetria vazada e elementos ornamentais hispânicos – e Paulo Antunes Ribeiro; ambos, posteriormente, se voltariam para a tendência moderna. É interessante observar que alguns dos precursores da nova arquitetura no Brasil – como Lucio Costa – passaram pela fase neocolonial, antes de assumirem os preceitos racionalistas de Le Corbusier. Os modernistas classificavam o estilo *missões*, como degeneração do *neocolonial*, mesmo não sendo simpáticos também a este.

Embora no Rio de Janeiro o estilo *neocolonial* tenha alcançado maior aceitação, em São Paulo encontram-se edificações híbridas, fundindo elementos *neocoloniais* e *missões*. Os postos de gasolina paulistanos, nos anos 30, eram hispânicos, em possível associação entre forma e função, pois o México e o Texas eram importantes produtores de petróleo na época.

Na busca pela identidade nacional, as formas hispano-americanas, oriundas da colonização espanhola se difundiram pelo continente. No Brasil, mesclou-se ao estilo neocolonial luso-brasileiro, gerando exemplares de valor histórico e arquitetônico, sobretudo considerando-se que, como diria Paulo Santos, o enfoque moderno para apreciação de obras do passado deveria "partir do pressuposto de que cada período da história de Arte tem direito a ter seu próprio estilo e deva ser apreciado, em todos os seus aspectos, em função da carga de cultura de que se nutre e das idéias estéticas por que se expressa", dada sua relevância como patrimônio cultural.

MARIA LIGIA FORTES SANCHES Arquiteta-urbanista Doutora em História pela PUC-Rio Professora Associada FAU/UFRJ



processo de Reforma (devassa) da Companhia de Jesus, instituída pelo papa Bento XIV (31/03/1758), foi interpretado pelo rei D. José I como sinal para a expulsão dos inacianos de Portugal e seus domínios (03/09/1759).

Para a monarquia lusa a expulsão coibiria desmandos e até crimes de lesa-majestade praticados pelos inacianos entre 1750-59: resistência das Missões Guaranis em acatarem o Tratado de Madri, provocando invasão luso-espanhola e destruição das aldeias, em 1756; o comércio que praticavam sem pagar impostos e fiscalização de seus navios, devido a antigos privilégios; o livro do jesuíta Gabriel Malagrida, interpretando como castigo divino o grave terremoto de Lisboa, 1755, acusando de devassidão a Corte e o rei; e o atentado contra D. José I (03/09/1758), que vinha da casa da amante, esposa de um Távora, resultando em processo no qual foram indiciados o marido e seus familiares, como também outros nobres e alguns jesuítas.

De 1759, ano da expulsão dos jesuítas de Portugal e seus domínios, a 1773, quando o papa Clemente XIV extinguiu a Companhia de Jesus (21/07/1773), Portugal e a Santa Sé tiveram interrompidas suas relações diplomáticas. Para os lusos a ação papal significou reconhecimento de que seus atos contra os jesuítas eram legais e por isso elas foram reatadas.

Dentre as ordens religiosas que atuavam na capitania do Rio de Janeiro – beneditinos,

carmelitas, franciscanos e inacianos – os jesuítas foram os que mais acumularam riquezas, dominaram o ensino e receberam privilégios como: administrar as aldeias sob sua jurisdição sem a participação do governo, isenção de fiscalização em seus navios e direito de acessar qualquer porto brasileiro ou fora do império português. Assim, eles praticavam o comércio sem impostos, em condições favorecidas diante dos demais comerciantes.

Com 71 prédios para aluguel no Rio de Janeiro, a Companhia de Jesus possuía extensas propriedades com engenhos de açúcar, pecuária e variada agricultura e arrendava parte dessas terras a terceiros. Junto à cidade, possuía uma sesmaria com as fazendas de São Cristóvão, do Engenho Velho e do Engenho Novo; e, mais afastada, a fazenda de Santa Cruz, com 26,5 por 66 km. Em Niterói tinha a fazenda do Saco de São Francisco; em Macacu, a Papucaia; em Macaé, a de Santa Ana; em Campos dos Goytacazes, a de Santo Inácio do Colégio e, em Cabo Frio, a de Santo Inácio dos Campos Novos.

A maioria das aldeias da capitania fluminense era administrada por jesuítas: São Francisco Xavier de Itinga, em Mangaratiba; São Francisco Xavier, em Itaguaí; São Lourenço, em Niterói; São Barnabé, em Itaboraí e a de São Pedro, na atual São Pedro da Aldeia.

A Reforma da Companhia de Jesus no Rio de Janeiro coube ao bispo dom Antônio do Desterro, monge beneditino, que a realizou seguindo recomendações do breve papal e orientações do Patriarca de Lisboa Francisco Antônio Saldanha da Gama, portanto, sob normas da Igreja Católica à qual pertenciam os inacianos. Durante a devassa, alguns jesuítas abandonaram a ordem, ingressaram em outras, tornaram-se padres seculares, ou mesmo voltaram à vida laica. Os denunciados e em práticas irregulares comprovadas e os que optaram em permanecer na Companhia seriam presos e deportados para Lisboa, como ocorreu com 199 deles.

O processo estava em conclusão quando houve a expulsão dos jesuítas do império português e sequestro de seu patrimônio. Os bens teriam três destinos: os imóveis prediais e territoriais, incorporados à Coroa; as igrejas, capelas, alfaias, obras de arte e tudo o que fosse religioso iria para a Igreja secular e seu bispado; os escravos, animais, móveis, equipamentos, ferramentas das fazendas e engenhos seriam destinados aos pobres, hospitais e enfermarias, e obras assistenciais etc.

Houve ordem real sobre concurso para professores régios no Rio de Janeiro, encerrando a prática de o governo pagar bolsas aos colégios religiosos, principalmente jesuítas, para alunos pobres. Em 1760 realizou-se o primeiro concurso público para professores das Aulas Régias, isto é, escola pública e gratuita para meninos. A banca, presidida pelo desembargador João Alberto de Castelo Branco, era composta pelo professor, monge beneditino Antônio de São Bernardo, pelo padre secular Antônio Nunes Leal e pelo médico Francisco Correa Leal, selecionou 17 candidatos.

O ACERVO DAS LIVRARIAS

Os livros, mapas, cadernos e demais peças das livrarias (nome das antigas bibliotecas) formariam dois conjuntos: o dos livros proibidos, pelo catálogo dos livros defesos, elaborado pela Real Mesa Censória, iriam para Lisboa. Os demais formariam dois grupos: os de doutrina e disciplina eclesiástica seriam entregues ao bispo dom Antônio do Desterro para distribuí-los; e os de caráter geral, destinados a profissionais, segundo suas especialidades. O beneficiário especificaria seus dados e os livros e assinaria compromisso de conservar e tratá-los de forma que, se devolvidos, não estivessem estragados e impróprios para uso.

O ministro Francisco Xavier de Mendonça Furtado (24/1/1761) escreveu ao bispo D. Antônio do Desterro informando que inventariara alfaias e imagens jesuíticas e a livraria, colocando-as no depósito do Colégio, no morro do Castelo, para evitar roubos, principalmente dos livros, apesar de mantidas portas e janelas sempre fechadas. Lamentava-se o bispo que se perdesse "a maior e melhor livraria que tem esta cidade, por falta de quem manuseie os seus livros, que nesta terra logo se perdem, se não andam ao uso e expostos ao ar, porque se umedecem e se enchem de bichos".

Quando o bispo confiscou a livraria, em 1760, registrou 6 mil volumes. Na segunda avaliação, no governo do marquês de Lavradio, em 1775, só havia 4.701 volumes e avaliados em 1 milhão, 152 mil e 590 réis, o valor de 15 escravos jovens. Os livros proibidos eram 64 títulos diversos, a maioria escrita por jesuítas.

A FAZENDA DE SANTO INÁCIO DOS CAMPOS NOVOS

As fazendas do interior fluminense só foram vendidas após a extinção da Companhia de Jesus (1773) e alcançaram valores muito baixos, segundo o vice-rei, Conde de Resende: a de Campos de Goytacazes arrematada por Joaquim Vicente dos Reis, 187.953\$130 réis; a de Santa Ana de Macaé, 31.330\$023 réis, por Gonçalo Marques de Oliveira; a de Papucaia, por Nicolau Bonarrota, por 21.600\$000 réis e a de Campos Novos, por Manoel Pereira Gonçalves, por 24.518\$428 réis.

Da livraria da fazenda dos Campos Novos, em 1759, mesmo não sendo uma unidade agrícola do porte da fazenda do Colégio, em Campos dos Goytacazes, foram listados 66 títulos diferentes, entre os quais seis eram proibidos. Do total listado nove eram manuscritos versando sobre "Medicina", "Modo para assistir aos doentes e aos agonizantes", "Modo para aparelhar pano ou madeira para pintura". Caso sejam encontrados será rica fonte de pesquisa sobre essas práticas na fazenda. Também o livro de "Visitas da fazenda de Santo Inácio" é precioso registro das pessoas que passaram por ela. Quem sabe estes manuscritos estejam entre os documentos do arquivo da Mitra?

A avaliação feita em 1775 pelo juiz de fora Jorge Boto Machado Cardoso, nomeado pela Junta da Real Fazenda, registrou: "oitenta e seis volumes entre grandes e pequenos de vários autores, de imprensa e manuscrito, comidos do cupim, avaliados todos em dezoito mil réis". Uma ninharia! (Arquivo do Museu do Ministério da Fazenda – RJ, anotação 85.20.49)

NIREU CAVALCANTI

Arquiteto e Historiador Professor da Pós-Graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo/UFF

A VOLTA DO QUIXOTE

m dos mais importantes livros de todos os tempos - Dom Quixote de Cervantes - pode agora ser lido pelas crianças propriamente ditas e pelas crianças que somos todos. Reescreveu-o Arnaldo Niskier de tal maneira que leva a história de Miguel de Cervantes Saavedra (este é o seu nome completo, como se sabe) a um prazer tanto de leitura como de releitura das aventuras do ilustre personagem que aparece na companhia de outros – Sancho Pança, Dulcinéia e o cavalo Rocinante (que também é um personagem) em suas andanças por sua terra, no decorrer das quais encontra amigos e adversários e entra em conflito, inclusive, com um moinho de vento, numa história que mostra as enormes diferenças entre uma pessoa e outra, mas que também revela que, bem lá no fundo, elas se parecem muito.

O texto de Arnaldo Niskier se mostra de plena adequação aos incidentes, às aventuras e às personalidades de cada habitante da história, no estilo em tudo apropriado ao espírito do autor original que foi o próprio "Cavaleiro da Triste Figura", assim chamado por muitos analistas para equilibrá-lo com a alegria solta existente no livro.

Para realçar a narrativa tão bem refeita por Arnaldo Niskier, nada melhor do que as ilustrações de Mário Mendonça, que não apenas retrata a história, mas a interpreta na larga firmeza de seu traço. *Dom Quixote para Crianças* sai sob a égide das Edições Consultor e da Fundação Biblioteca Nacional. É dedicado a Oscar Niemeyer, um dos poucos gênios confirmados deste país.

Antonio Olinto

Sobre o autor do original

Miguel de Cervantes (1547-1616), romancista, dramaturgo e poeta espanhol, estudou com os jesuítas. Ferido em batalha, perdeu o movimento da mão esquerda. Ficou aprisionado por corsários durante 5 anos, tentando muitas fugas. Esteve preso diversas vezes, envolvido em irregularidades fiscais. Foi redator teatral e, em 1605, publicou El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. O sucesso trouxe reedições e edições-pirata. Entre 1612 e 14 D.Quijote foi traduzido para inglês e francês. Em 1615 saiu a segunda parte Del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, en Madrid. Cervantes morreu uma semana após Shakespeare.



Arnaldo Niskier (1935), professor, ex-Secretário de Cultura e ex-Secretário de Educação do RJ, membro da ABL desde 1984, é escritor, jornalista e adaptou a obra para crianças. Sua vida dedicada ao magistério e às letras é por demais conhecida. Autor de dezenas de livros e artigos para adultos e jovens, publicados no Brasil e no exterior.

Sobre o ilustrador

Mário Mendonça (1934), pintor e ilustrador carioca, autodidata, muitas vezes laureado, é considerado o maior artista sacro contemporâneo, autor de painéis, afrescos e pinturas em igrejas no estado do Rio de Janeiro, tem obras em museus nacionais e estrangeiros, inclusive no do Vaticano.

Andar entre livros e A formação do leitor literário

Indispensáveis para os que se dedicam ao estudo e ao ensino da literatura, essas obras de Teresa Colomer foram publicadas no Brasil pela Global, e por mim traduzidos de originais em espanhol.

Andar entre livros relata a primeira experiência da autora como docente em Barcelona. Nele reflete "sobre a forma como os livros e os professores trabalham juntos para criar um itinerário de leitura que permita às novas gerações transitar pelas possibilidades de compreensão do mundo e desfrutar da vida que a literatura lhes abre".

Para ela, "não se lê livremente em umas séries e se aprende literatura em outras". Selecionar livros para estimular a capacidade leitora dos alunos, sempre voltada para a compreensão do texto, num crescendo de dificuldade que amplie sua capacidade interpretativa —, acompanhando as idades a que se destinam —, é a melhor maneira de levá-los a descobrirem a beleza do texto literário.

Compartilhar a leitura, experimentá-la em sua dimensão socializadora, tornando o aluno parte de um grupo que desenvolve o mesmo gosto, é forma efetiva de estímulo à leitura. Essa atividade propicia o exercício da crítica, ajudando a formar o gosto através das diferenças de opinião de cada leitor.

Colomer indica gêneros populares, como romances policiais ou ficção científica, que facilitam a compreensão dessa ideia. Propõe obras clássicas conhecidas e lidas em diferentes idiomas, geralmente muito bem aceitas. Estes textos seriam lidos por todos e debatidos em suas diferentes características e sentidos, (formal, ético e interpretativo), constituindo uma proposta de aprendizado literário que possibilita a compreensão e o desejo de leituras futuras.

A formação do leitor literário exige do leitor formação universitária e maior interesse pelo estudo da literatura destinada a crianças e jovens, desde seu aparecimento como fenômeno cultural específico no século XVIII, paralelamente ao desenvolvimento da instituição escolar.

Inicialmente criada para a formação moral do leitor através de fábulas, lendas e vidas de santos, foi aos poucos transformando-se para atender à crescente alfabetização em sociedade que se industrializava. Hoje é um dos mais pujantes setores da área editorial em todo o mundo.

A reflexão crítica sobre essa produção iniciou-se de forma pioneira no decorrer da década de 1920 e ganhou relevo nos estudos literários na segunda metade do século, com a publicação de trabalhos interdisciplinares, desenvolvidos principalmente na França, na Inglaterra e mais recentemente nos Estados Unidos.



minucioso do desenvolvimento

desses estudos, nos quais a autora demonstra de forma erudita e muito bem fundamentada que os textos destinados a este público tão especial apresentam características de uma literatura que relaciona suas qualidades literárias com o conceito social de educação da infância, própria de cada época.

A partir de um *corpus* de 150 obras publicadas na Espanha, em castelhano e catalão, sancionadas pela crítica e destinadas às faixas etárias entre 5 e 15 anos, a autora estuda as inovações temáticas e as formas narrativas da produção do período de 1977-90, comparando-as às criações anteriores, expondo sua complexidade e fragmentação, a crescente importância da ilustração e recursos não verbais, a evolução dessas inovações segundo a capacidade de leitura do destinatário.

Laura Sandroni

Sobre a autora

Teresa Colomer, uma das mais conhecidas especialistas em literatura destinada a crianças e jovens, nasceu e educou-se na Catalunha. É filóloga, doutora em ciência da educação e professora titular na Universidade Autônoma de Barcelona. Coordenou e publicou diversas obras sobre o ensino da leitura e da literatura. Exímia conferencista, viaja por países difundindo suas ideias sobre como estimular a leitura literária na escola e já participou no Brasil de diversos seminários e encontros, sempre com grande sucesso.

Sobre a tradutora

Laura Sandroni, carioca, mestre em literatura brasileira, criou em 1968 a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – hoje detentora do maior acervo de obras infanto-juvenis da América Latina –, dirigindo-a por 16 anos. Também fez parte da equipe criadora do projeto Ciranda de Livros, em 1982, na Fundação Roberto Marinho. Sua obra inclui *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas* (ed. Agir), *A criança e o livro* (ed. Ática), e *Ao longo do caminho* (ed. Moderna), seleta de críticas semanais d' *O Globo* (1975 a 2002), e traduções, além da coordenação de coletâneas de literatura.

www.globaleditora.com.br

MEDIDAS & CIRCUNSTÂNCIAS

edidas & Circunstâncias – Cervantes, Padre Vieira, Unamuno, Euclides e outros, de Cláudio Aguiar, publicado pela Ateliê Editorial, reúne dez ensaios que propõem uma reflexão sobre a história e a historiografia literária brasileira e espanhola, com destaque para a obra missionária de Vieira, Cervantes e o Quixotismo, Unamuno e Euclides da Cunha.

A partir da experiência pessoal, o autor estabelece a relação homem/mundo, apresentando reflexões críticas, históricas, sociológicas ou filosóficas que convidam o leitor ao debate intelectual, pois seus instigantes e originais textos são organizados com clareza, em estilo fluido, produto de minuciosa pesquisa. Com evidente vocação filosófica, Cláudio "não escapa de seu compromisso de buscar no silêncio dos temas seus desdobramentos sobre a vida, a história e o seu tempo".



Sobre o autor

Cláudio Aguiar é doutor em Direito pela Universidade de Salamanca, Espanha. Além de membro do PEN Clube do Brasil e da Academia Carioca de Letras, faz parte do conselho editorial da revista *Calibán*. Sua obra abarca conto, novela, romance, teatro, ensaio, um dos quais *Os Espanhóis no Brasil*. Pela Ateliê, publicou *Franklin Távora e o seu tempo*. Foi recém-laureado com o Prêmio de Narrativa Ibero-Americana Miguel de Unamuno 2009, ocasião em que lançou a edição espanhola de *Lampião e os meninos*.

www.atelie.com.br

50 Motivos para amar o nosso tempo

Motivos para amar o nosso tempo, de Juan Arias, editado pela Objetiva, é um livro contra o desencanto, um ensaio inspirador e estimulante, que abre os olhos do leitor para os mais novos e diferentes recursos aos quais já podemos ter acesso. Jornalista bem informado e respeitado, o autor nos ensina a olhar o passado para valorizar o presente, e afirma: "Somos mais felizes hoje do que ontem".

Nunca a humanidade viveu um momento melhor em toda a História. Nunca o corpo humano e suas reações foram tão conhecidos e nunca gozamos de tanta longevidade. O progresso que alcançamos não é só tecnológico e científico. Em comparação ao passado, grandes melhoras foram efetuadas na política, na economia, nas relações trabalhistas, sociais e culturais.

Mudanças radicais nas tecnologias da informação permitiram que todo tipo de conhecimento fosse divulgado para um número exponencialmente maior de

pessoas, em
Apesar dos
catástrofes
hoje uma d
contradiçõ
capaz de d
modificar
também o
Nunca o h
o bem e p
Sob

Juan
nalismo
correspe
El País n

pessoas, em velocidades inimagináveis. Apesar dos problemas do cotidiano e das catástrofes mundiais, o ser humano vive hoje uma de suas maiores revoluções e contradições. Pela primeira vez, ele é capaz de "brincar de Deus", podendo modificar a espécie humana, mas é também capaz de destruir o planeta. Nunca o homem foi tão poderoso, para o bem e para o mal.

Sobre o autor

Juan Arias estudou teologia e jornalismo na Universidade de Roma. Foi correspondente do jornal espanhol El País no Vaticano durante 14 anos, acompanhando os papas Paulo VI e João Paulo II. Hoje, mora no Rio e é colaborador regular do periódico

espanhol para a América Latina. Escreveu muitos livros, publicados em mais de dez idiomas, e já recebeu prêmios literários e jornalísticos pelo seu trabalho. No Brasil, publicou Confissões de um peregrino; Jesus, esse grande desconhecido, e A Bíblia e seus segredos, todos pela Objetiva.

www.objetiva.com.br

FOLCLORE, DÁDIVA RENOVADA



WELINGTON MACHADO

Cantar é mais do que lembrar É mais do que ter tido aquilo então Mais do que viver, do que sonhar É ter o coração daquilo.

CAETANO VELOSO: "Jenipapo absoluto"

á uma antiga canção de roda que me vem sempre à memória, e não é à toa que ela agora me chegue soprada de longe, mas com a mesma força irresistível que teve junto ao menino quando numa brincadeira de roda a ouviu na voz doce de sua jovem mãe. "Fui à Espanha/ buscar o meu chapéu/ azul e branco/ da cor daquele céu.". A Espanha que guardo até hoje na imaginação é toda azul e branco "da cor daquele céu". Não é a que vim conhecer depois, mas é a minha Espanha daquele momento de infância que se presentifica a cada audição da inesquecível cantiga. Naquela época não sabia que muitas brincadeiras de roda nos chegaram como legado cultural da velha e amiga Espanha.

Quantas crianças e adolescentes hoje a caminho da escola terão participado de uma brincadeira de roda? Conhecerão alguma dessas belas cantigas? O que indago ao vê-los é o que de experiência lúdica vai neles se enraizar, como em muitos de nós se enraizaram as brincadeiras de roda, e se o que um dia lhes voltar à memória terá força de vida. Se assim for, estará salvo o humano em direção à eternidade.

Lembro aqui o imperdível filme "A culpa é do Fidel", onde uma menina, em meio a séria crise de seus valores infantis, aprende o que é solidariedade, redescobre a alegria de ser criança e renasce para sua infância quase perdida, ao não resistir aos apelos de uma boa brincadeira de roda.

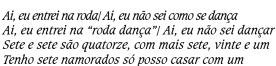
As cantigas de roda acompanham as brincadeiras de roda, também chamadas cirandas: uma brincadeira de grupo para crianças de todas idades que, de mãos dadas, formam uma roda cantando e coreografando a dança de acordo com o conteúdo das letras das cantigas, sempre de fácil compreensão, cheias de rimas, repetições e trocadilhos deliciosos, e com temas significativos para a realidade e o universo imaginário das crianças. A letras das cantigas de roda apresentam um caráter marcadamente fabulativo. São narrativas cantadas, com processo de criação e de transmissão fincado na tradição oral, continuamente modificadas para servir a cada tempo e lugar.

Cantigas de roda ainda muito conhecidas no Brasil têm origem europeia, mais especificamente de Portugal e Espanha. A origem já nem se nota, de tal forma foram sendo apropriadas e modificadas para servir à expressão das crianças em suas brincadeiras. A tradição oral as foi repassando de geração a geração e fazem, hoje, parte do nosso folclore, um retrato do que nos é próprio, mantendo ainda o vigor de enraizar-se no coração dos infantes, que vão sempre presentificar a tradição, não como sonho de um país esquecido, não como saudade do que se perdeu, mas vindo irresistivelmente de um lugar da alma onde a herança se guarda para dar-se sempre como dádiva

mantismo:

de beleza revigorada. E basta-nos lembrar um trecho, para que volte a criança com vontade de entrar na roda.

> Ciranda Cirandinha/ Vamos todos cirandar Vamos dar a meia volta/ Volta e meia vamos dar O anel que tu me destes/ Era vidro e se quebrou O amor que tu me tinhas/ Era pouco e se acabou



Pai Francisco entrou na roda Tocando o seu violão Bi-rim-bãobãobão, Bi-rim-bãobãobão! Vem de lá Seu Delegado E Pai Francisco foi pra prisão. Como ele vem se requebrando Parece um boneco desengonçado

Nesta rua, nesta rua, tem um bosque Que se chama, que se chama, solidão Dentro dele, dentro dele mora um anjo Que roubou, que roubou meu coração.

Teresinha de Jesus/ numa queda foi ao chão acudiram três cavalheiros/ todos três chapéu na mão O primeiro foi o pai/ o segundo, seu irmão o terceiro foi aquele/ que à Teresa deu a mão Da laranja quero um gomo/ do limão quero um pedaço da menina mais bonita/ quero um beijo e um abraço Tanta laranja madura/ tanto limão pelo chão tanto sangue derramado/ dentro de um só coração

Aproveita minha gente/ Que uma noite não é nada Se não dormir agora/ Dormirá de madrugada.

O cravo brincou com a rosa/ debaixo de uma sacada O cravo saiu ferido/ e a rosa despedaçada O cravo ficou doente/ e a rosa foi visitar O cravo teve um desmaio/ e a rosa pôs-se a chorar.

Como pode o peixe vivo Viver fora da água fria? Como poderei viver sem a tua sem a tua sem a tua companhia?

Presentificar assim as brincadeiras de roda me remete a um folguedo que até hoje se faz presente em algumas áreas do norte e nordeste e em paragens do sul do Brasil, com diferentes adaptações regionais. Também de origem ibérica, esse folguedo



Trata-se o fandango gaúcho de uma dança de pares, toda feita de gestos de galanteio e dengo entre o peão e sua prenda. O folguedo acontece num baile gaúcho, com as danças acompanhadas por grupo de músicos, tocando instrumentos locais, principalmente a gaita de botão (uma espécie de sanfona) e violões. Pilcha é o nome do traje apropriado, tanto ao peão como à prenda, mas a ausência do traje não impede que os pares entrem na dança. O fandango gaúcho se constitui de 21 tipos diferentes de dança: anu, chimarrita, chula, rancheira, tirana, maçarico, pezinho, balaio, quero-mana, tatu, entre as mais populares. Nas letras da música, a marca do ro-

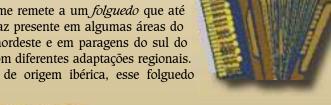
Cordeona de duas talas vai alegrando a festança| Resmunga que nem criança choromingando baixinho (...)/ Por isso velha cordeona quando te aperto em meu peito/ num sinal de respeito pua nessa tradição/ Nessa gaita de botão quando o fandango embala/ Vão rodopiando na sala a prenda linda e o peão (...)/ Faz vibrar os corações da gauchada buenacha/ Que de chiripa e bombacha fazem culto às tradições. (Cordeona de botão – Gaúcho da Fronteira)

Brasileiros do sul do Brasil se reúnem aos fins de semana/ Pra dançar num fandango gaúcho e sem luxo a moçada se irmana/ Com as pilchas, vestindo ao rigor ou até com traje da lida/ O que importa é ver a tradição dos costumes sendo mantida (...)| Por maior que seja o luzeiro é pequeno pra luz de um olhar/ Que ultrapassa a poeira e fumaça e enlaça a quem quer amar/ Por maior que seja o fandango é pequeno pra tanta emoção/ Nele bailam os sonhos errantes dos amantes num só coração. (Fandango gaúcho – Os Serranos)

Folclore é mais do que lembrar; é ter no coração o que recebemos como dádiva, para dar ao outro, num interminável ciclo de renovação. Assim,

> Vou me embora, vou me embora, prenda minha, tenho muito o que fazer tenho de ir para o rodeio, prenda minha, nos campos do bem querer.

> > WELINGTON MACHADO





UM VÍRUS MUSICAL GLOBALIZADO

Edino Krieger

oucos talvez se deem conta - tal é o grau de contaminação auditiva causada por esse vírus rítmico, que pode ser catalogado com o nome onomatopaico de Tum-tum-TCHÁ-tum (para reproduzir o efeito rítmico, basta repeti-lo seguidamente, acentuando a terceira sílaba).

Oriundo de um tipo de música comercial descartável produzida pelas multinacionais do entretenimento musical, esse vírus rítmico tem como transmissores muitos dos chamados DJ´s e programadores musicais de emissoras radiofônicas, notadamente de FM (que são, vale lembrar, concessionárias do Poder Público e deveriam, por isso, priorizar a difusão da cultura brasileira), e ainda os que produzem trilhas sonoras de vinhetas comerciais e de televisão e programação musical de festinhas de aniversário e de todo tipo de veículos de difusão. O resultado é a presença avassaladora desse ritmo repetitivo, pobre, elementar como valor musical, em 95% dos meios de comunicação, de norte a sul do país, em qualquer hora do dia ou da noite. Uma verdadeira lavagem cerebral sonora, espécie de entorpecente auditivo que, se não prejudicial do ponto de vista fisiológico, é profundamente nocivo do ponto de vista cultural, pois impõe um padrão rítmico uniforme e rudimentar que se sobrepõe à riqueza e à diversidade rítmica da música popular brasileira, praticamente ausente da mídia radiofônica e sonora do país.

Nos supermercados, em táxis, antessalas de consultórios, restaurantes, comerciais de rádio e TV, em qualquer lugar onde haja som musical mecânico, o ouvinte é submetido à tirania do ritmo contaminado. Alguns supermercados se dão ao luxo de criar suas próprias emissoras de FM para transmitir, prioritariamente, músicas baseadas nessa pulsação monorrítmica, seja em gravações estrangeiras ou produzidas aqui com letra brasileira e o mesmo ritmo importado. Sem falar dos exibicionistas de plantão, que massacram os ouvidos alheios com os superdecibéis de seus carros, no trânsito, nas praias, ou em condomínios, vomitando um repertório chulo feito de ritmo agressivo e letras vulgares e até pornográficas.

Na verdade, esse tipo de produção musical híbrida que predomina na mídia sonora de hoje nada tem a ver com a rica e diversificada tradição da música popular norte-americana, do negro-spiritual ao jazz, das belíssimas canções românticas ao banjo and fiddle da música country e às maravilhosas big-bands, repertório igualmente ausente da escuta radiofônica de hoje, como o são as canções francesas, italianas e os ritmos latinoamericanos e africanos.

Um giro pelas emissoras de TV é suficiente para revelar a predominância desse ritmo primário, não só em emissoras e filmes americanos, o que é natural, mas em trilhas de novelas brasileiras, em comerciais e até mesmo em emissoras oficiais brasileiras, como a TV Brasil, a NBR e as legislativas, cuja programação é prioritariamente dedicada à cultura brasileira, e no entanto vez por outra escorrega na virose rítmica: a paisagem é brasileira, a música de fundo americana. A exemplo, o prefixo musical do programa Conversa afinada e a trilha sonora da promoção do projeto Minha casa minha vida, do Governo Federal, são em ritmo americano, denunciando o gosto contaminado dos programadores das trilhas sonoras, que precisariam receber orientação para priorizarem a rica e diversificada rítmica brasileira. Fica a sugestão. Afora os aspectos culturais e de empobrecimento da escuta, vale considerar o volume de recursos que certamente vão para o exterior, quando poderiam ser distribuídos aos compositores brasileiros, pois cada apresentação musical paga a autores

rádio alemão, aliás mais falado do que musical, transmite quase exclusivamente música americana. Conversei sobre isso com um amigo

alemão que morou dez ano no Rio, como professor do Instituto Goethe. "Na Alemanha isso é até compreensível, disse ele. Depois da última guerra, os alemães, principalmente os jovens, perderam a sua autoestima, o sentimento de nacionalidade – uma espécie de trauma deixado pela guerra. Além disso, nós não temos aqui uma MPA, música

guerra. Além disso, nós não temos aqui uma MPA, música popular alemã, como vocês a MPB. Temos a música tradicional, cultivada em círculos especiais, e importamos a música de consumo.

círculos especiais, e importamos a música de consumo – e é claro que os americanos são mestres em vender o seu produto. Não entendo, continua, que o Brasil também importe essa música de consumo, quando dispõe de uma produção própria fantástica, tanto em quantidade como em qualidade e que deveria ser exportada com mais agressividade."

Certamente a culpa não cabe a quem vende, mas a quem compra (com o dizia mestre Koellreutter, o morto é sempre o culpado...). No nosso caso, temos por um lado a voracidade e a competência das multinacionais da música de entretenimento e por outro a cabeça colonizada de grande parte dos consumidores desse produto, e também a negligência do poder público na defesa e promoção da nossa produção cultural, tudo isso resultando na fragilidade do nosso sistema imunológico e na contaminação crescente por essa "virose" rítmica que, na verdade, atinge com maior intensidade os meios de comunicação sonora, com raras e honrosas exceções como as rádios MEC AM, MPB FM, Nacional, Roquette-Pinto e emissoras oficiais e universitárias, que certamente reservam espaço majoritário aos ritmos brasileiros.

Felizmente dispomos de poderosos antídotos, sobretudo nas atividades musicais ao vivo, onde predomina a música popular brasileira de todos os ritmos e todos os quadrantes, nas rodas de samba e de choro da Lapa, com sua floração de sangue novo não contaminado, nos forrós do nordeste e nos bailões do sul, nas duplas sertanejas autênticas (muitas já estão contaminadas, são mais country do que sertanejas), na capoeira e nos afoxés da Bahia, no afro*reggae* e no Jongo da Serrinha e também nos valores e na pujança da nossa música clássica – expressões eloquentes de uma cultura que se impõe e se fortalece apesar de ignorada pela maioria dos veículos contaminados de comunicação sonora. São poderosos antivírus que, sem xenofobia, garantem a saúde musical deste país.

de reprodução. Um dos efei-

e editores direitos

tos colaterais dessa virose é que interfere na produção da música local, criando epígonos e imitadores, muitas vezes produzindo deformações lamentáveis, como testemunhei num programa de TV em que uma toada bem brasileira, cantada pelo próprio autor mas com uma batida rítmica contaminada, desfigurava totalmente o caráter da música, surpreendendo-o e desnorteando-o. Esse tipo de deformação dos padrões originais é constante: numa novela, a abertura era um tango argentino, porém o ritmo, totalmente deformado pela batida contaminada da bateria. A justificativa, quase sempre, é de introduzir um caráter mais jovem, mais moderno – procedimento inteiramente equivocado, como comprovam dezenas de jovens instrumentistas e compositores da melhor MPB, ao demonstrarem que para ser moderno e jovem não há necessidade de desfigurar nem de americanizar o caráter brasileiro de sua música. É o que mostrou também a bossa-nova, ao incorporar influências do jazz em suas harmonias, conservando o balanço sincopado do samba em seu ritmo moderno e bem brasileiro.

É claro que a música popular brasileira se originou do encontro de culturas musicais locais e de outras trazidas pelos colonizadores europeus, pelos escravos africanos e por imigrantes, que aqui sofreram, ao longo dos séculos, processo de integração, resultando em novos ritmos, novas formas e expressões musicais. Diferentemente, o que ocorre hoje com frequência, é um simples processo de reprodução, de cópia de fórmulas rítmicas que fazem parte de outra cultura musical. A propósito, já notaram que quase toda música de igreja, católica ou evangélica, tem por modelo o estilo *gospel* americano?

Essa contaminação rítmica observada nos meios de comunicação sonora do Brasil parece atingir o nível da globalização. Passei algumas semanas na Alemanha, no ano passado, e procurei conhecer o conteúdo musical das emissoras alemãs e de países vizinhos, sobretudo de FM. Já uns dez anos antes, durante estágio mais prolongado em Berlim, eu observara o predomínio da música popular americana nas emissoras de rádio, o que se confirmou no ano passado. Afora raras transmissões de música tradicional, a *Volksmusik*, e de programas de música clássica, ou ainda de músicas típicas de outros países, o

Edino Krieger

Compositor e maestro Membro da Academia Brasileira de Música Membro do Conselho Estadual de Cultura do RJ

JORGE OTEIZA e o neóconcretismo brasileiro

Renata Camargo Sá

iedros, caixas metafísicas abertas e o "esvaziamento" esferas são formas desprovidas de mistério.1 Jorge Oteiza, artista basco cuja obra causou enorme impacto na arte brasileira e latino-americana a partir da década de cinquenta, realizou algumas séries onde explorou modos de "desinibir" a forma - dizse em castelhano. A palavra desinibir serve de fato melhor do que qualquer outra: trata-se verdadeiramente de uma desinibição, ou seja, rasga-se o aço para desnudar a ausência de interioridade da forma. Em 1958, Oteiza produz uma série, ponto alto de sua obra escultórica,

onde experimenta sobretudo as várias possibilidades oferecidas por formas abertas. Tarefa complexa à época, afinal a linguagem da escultura sempre foi ligada à tradição do mistério - basta lembrarmo-nos de que o bloco de mármore é seu material mais icônico; ali, segundo a tradição, jaz escondida e inerte a forma, a ser um dia desvelada pelo artista. A partir desse período, sua poética se debruça sobre uma reflexão acerca da nova condição ontológica moderna imposta pela presença agora inexorável do tempo e do espaço.

Sua importância para a arte brasileira começa oficialmente quando recebe o prêmio maior na Bienal de São Paulo de 1957. Suas esculturas influenciaram nada menos do que três de nossos maiores artistas: Franz Weissmann, Amilcar de Castro e Sérgio Camargo. Estes artistas, já inquietos com o formalismo do movimento concreto da década de 40, perceberam através de Jorge Oteiza que a desinibição da forma os levaria a algo mais próximo de uma forma autônoma au-



Jorge Oteiza. Construcción vazia, sem data tir do nada) feita pela figura

têntica. As peças de Oteiza evidenciam a relação entre o vazio e o tema da criação,2 questão central para a superação da representação/ figuração na arte moderna. Ao afirmar a inexistência do vazio, ele descarta o mistério que envolve o processo criativo, pois o ato da criação era concebido pela tradição filosófica e teológica como um movimento a partir do nada. A mística da palavra dava conta do resto: criar significava na verdade nomear (Dixit Deus: "Fiat lux". Et facta est lux. Genesis).

Abandonada a crença numa criação ex nihilo (a parmítica do demiurgo, restara

então a construção do mundo pelo homem a partir do já existente. Não o homem preso à tradição, mas o homem moderno, emancipado. Ora, é impossível entender a obra de Oteiza e sua consequente influência para a arte brasileira sem vinculá-la à sua posição crítica muitas vezes exasperada em relação às políticas vigentes entre a Espanha e o país Basco. Sua decisão de abandonar a escultura no ano de 1959,3 quando sua produção estava no apogeu (havia recebido o prêmio de escultura da Bienal e galerias em diversos países o representavam), revela

> sua posição diante da função política do artista e da arte na sociedade.

> A recusa em aceitar o mito de uma criação demiúrgica levou grande parte dos artistas daquela geração a vincular o estético ao político, ou seja, diante da ausência de um "Deus criador", passam a pensar a arte como gesto político de construção e transformação do real. Nesse sentido, esculturas de escala pública como Construcción Vacía (fig.01), na orla de San Sebastián, permitem ao es-



Franz Weissmann. Quadrado aberto em fitas, 1985

ILUSTRAÇÃO E CARICATURA

pectador-transeunte penetrar na antes fechada e insondável caixa escultórica. As consequências de se experimentar o espaço e o tempo desta forma é questão em aberto. Afinal, "deflorando" por assim dizer a matéria, descobrese que o interior não se distingue do exterior, onde habitamos, e percebe-se que o vazio não oferece uma oportunidade para a criação, pois a caixa rasgada expõe seu "vazio interior", não dando margem a fantasias sobre a criação. O aço, enquanto matéria culturalizada (seu processo é por nós conhecido, e portanto desen-

cantado), recusa a metafísica tão própria ao mármore, corroborando ainda mais com o fenômeno, notoriamente moderno, de enfrentamento com o real.

Construcción Vazia é portanto comparável a Quadrado Aberto em Fitas (fig. 02) da década de 80, de Franz Weissmann, localizado nos jardins do MAM de São Paulo. Em ambas o transeunte se vê envolvido numa experiência espacial essencialmente política, que contudo - claro, trata-se, afinal, de dois grandes mestres - não se esvazia no "politizado", como tantas obras pós-modernas que atuam como formas discursivas, como mais um comentário inócuo, no meio da poluição sonora que constitui a verborragia da política. Tais esculturas, ao contrário, convocam o percipiente à ação construtiva, embora seu "programa" construtivo seja avesso à ordem racional abstrata, geométrica. Os títulos o atestam: "Construção" é sempre trabalho, opondo-se por seu empirismo à criação abstrata através do verbo; o "Quadrado", por sua vez, é forma geométrica por excelência, e um quadrado aberto, convenhamos, é uma contradição em seus próprios termos.

Imaginemo-nos em plena década de cinquenta. O Brasil de Jucelino, de Brasília, da Bossa Nova. Nesse contexto progressista, faz todo sentido pensar o papel social da arte. A dobra por exemplo, que substitui



Sérgio Camargo. Sem título, 1972-3



Amilcar de Castro. Sem título, 1978-9

a solda nas peças menores de Jorge Oteiza, é elemento fundamental no léxico do artista mineiro Amilcar de Castro (fig. 03). "Dobras não são dobradiças", afirma um grande crítico brasileiro,4 insinuando uma comparação entre as dobras de Amilcar e as dobradiças de Lygia Clark. Decerto que não são. Dobras emulam a flexibilidade do próprio espaço, cuja maleabilidade é exatamente o que permite ao homem moldá-lo para o bem ou para o mal. Dobradiças são "ferramentas" que facilitam a ação do homem. A

realidade, contudo, demanda um embate sem tréguas, que exige do homem uma força quase hercúlea — exige um poder análogo àquele necessário para dobrar peças de aço. Uma escultura de Amilcar portanto funciona por demonstração: passantes devem reconhecer ali seu próprio potencial para forjar o mundo. Devido ao seu caráter axiomático, a arte sempre propõe que tal forjamento se faça nos limites do quase-perfeito.

De maneira muito diversa, a obra de Sérgio Camargo (fig. 04) também se pode dizer legatária da poética de Oteiza. A adesão ao mármore de modo algum significou uma continuação da tradição da arte escultórica, mas sua total renovação. Aqui, a forma não surge da escavação da pedra, ao contrário, ela é fruto de manobras construtivas que se empenham em "torcê-la", como se para demonstrar os limites da própria tradição. Deste modo, destituem o mármore do antropomorfismo greco-latino, desagrilhoando-o do figurativo. Caminha assim para além tanto da síntese empreendida por Constantin Brancusi em busca da abstração, quanto das figuras "antigeométricas" realizadas por Oteiza em blocos de pedra.

A Espanha disseminou sua estética por todo o ocidente. Diferente da França no oitocentos e dos Estados Unidos no século XX, a península ibérica não se limitou a um período específico, Estão aí a provar Picasso, Miró, Velázquez, Zurbarán, Goya, Gaudí e tantos outros. No Brasil moderno onde, admitamos, concentra-se provavelmente nossa produção plástica mais pujante, a influência de Jorge Oteiza fulgura incontestável.

Referências

- ¹ Títulos de algumas esculturas de Jorge Oteiza.
- ² George Steiner, *Gramáticas da Criação*. São Paulo: Editora Globo, 2001
- ³ Ano também da formação do grupo ETA (Euskadi Ta Askatasuna), que em basco significa Pátria Basca e Liberdade.
 ⁴ Ronaldo Brito, em conversa informal.

RENATA CAMARGO SÁ

Professora-adjunta de História da Arte Editora-chefe da revista Almanaque de Estudos Latino-Americanos/ UFF

Votre revue en ligne est particulièrement brillante, étendue, diverse, éclairante, opulente. Vos lecteurs ont de la chance. Je découvre la richesse de l'héritage du Brésil dont je n'étais pas conscient (je n'étais peut-être pas le seul...). Je vous félicite, vous encourage à continuer ce travail d'érudition et d'ouverture de l'esprit, et j'espère vous croiser à nouveau, ici ou là.

MICHEL OCELOT - FRANÇA

Venho solicitar o envio das edições da revista Educação em Linha, pois seria uma grande honra para nós tê-las para consulta em nossa PJ (Ministério Público/RJ).

JHONATAN FREIRE DE OLIVEIRA

Sou engenheiro civil, empregado da Companhia Brasileira de Trens Urbanos, mestre em Engenharia da Produção pela PUC/ RJ e doutorando em Engenharia de Transporte pela COPPE/UFRJ.

Gostaria, se possível, de receber a excelente publicação eletrônica Educação em Linha.

RAUL LISBOA

Sou professora de Artes da rede estadual de educação e gostaria de saber como adquirir a revista Educação em linha. Desde já, obrigada!

Rosana Sobreiro

A revista Educação em Linha também é publicada em papel?

> Prof. Paulo Clarindo Amigos do Patrimônio CULTURAL FLUMINENSE

Sou professora do Setor de Estudos Árabes da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recebi, em pdf, de um amigo, a revista Educação em Linha n.º 7. Gostaria de saber como adquirir o exemplar impresso.

Suely Ferreira Lima

Gostaria de receber toda e qualquer informação sobre como minha escola estadual poderá receber a revista Educação em linha e outras publicações.

Pedro Paulo Sampaio de Farias

Como posso receber a revista Educação em linha? Ganhei um exemplar na Bienal do livro e adorei.

MICHELLE OLIVEIRA

Sou historiadora, terminando o mestrado sobre a Imigração Árabe no Rio de Janeiro. Possuo duas matrículas na rede estadual do RJ, como professora de História, e trabalho como historiadora no Espaço Passado Presente do Museu da Vida/ COC/Fiocruz. Gostaria de parabenizá-los e de saber se este número – sobre a cultura árabe -, além de virtual, é também impresso, pois se-

ria muito importante tê-lo tanto para a minha pesquisa, em reta final, quanto para lecionar no Estado e capacitar os estagiários do Espaço em que trabalho, na Fiocruz.

Marcela Sanches

Ficou linda a diagramação! Gostei muito das edições 7 e 8, parabéns pelo belo trabalho!

MARIA DO AMPARO TAVARES MALEVAL

A revista é ótima. Torço para que logo ela esteja impressa. Gosto mesmo é de ter na mão e folhear o que leio.

Luiz Raul Machado

Li, com máximo cuidado, o meu artigo. Gostei imenso de como ficou, e também das fotografias escolhidas. Obrigada por tudo!

Luisa Trias Folch – Espanha

Acabo de receber as edições impressas da revista Educação em linha. Como é mais interessante folhear as revistas em mãos... Ficaram lindíssimas. Fotos maravilhosas, composição perfeita de texto e imagem. Grata por tudo!

Vanessa Gonçalves - Ed. Infantil e Juvenil da Cosac NAIFY

Obrigada pelo carinho no envio das revistas. Elas estão lindas! Vou adorar poder lê-las com calma. O exemplar sobre a cultura árabe está demais!

ALICE GIANOTTI - BALM/ABL

Gostamos imenso da revista, que tem muita classe. Excelente apresentação, artigos garimpados em peneira fina. Parabéns!

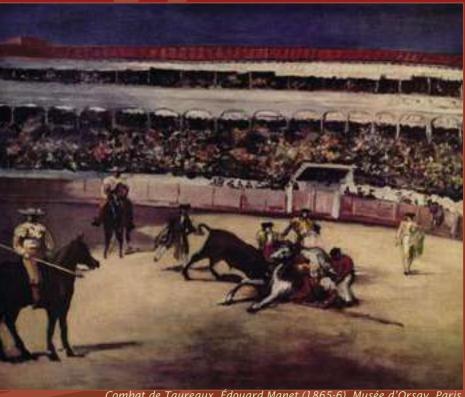
> Ilka e Leodegário AMARANTE FILHO



Capa do periódico de Angelo Agostini. Acervo Biblioteca Rodolfo Garcia, ABL

RECUERDOS

DE ESPAÑA



Combat de Taureaux. Édouard Manet (1865-6). Musée d'Orsay, Paris



Tourada nas Laranjeiras. Angelo Agostini, in Dom Quixote, 1896. Acervo ABL

EMBAIXADA DA ESPANHA NO BRASIL

SES Av. das Nações, Q. 811, Lt. 44
Brasilia – DF – CEP: 70429-900
Tel. (61) 244-2121 e 244-2145
Fax (61) 242-1781
E-mail: embespbr@correo.mae.es

CONSULADO-GERAL DA ESPANHA NO

RIO DE JANEIRO – RJ
Rua Lauro Müller, 116, salas 1601/2 (Torre Rio Sul)
Botafogo – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22290-160
Tel. (21) 2543-32 00 – Fax (21) 2543-30 96
E-mail: cgespriojan@correo.mae.es
Site: www.mae.es/consulad

INSTITUTO CERVANTES

Rua Carmo, 8 / 4° andar – Centro Rio de Janeiro – RJ – 20011-020 (21) 3231-6555